IV Colóquio Internacional

A Casa Senhorial: Anatomia dos Interiores

7, 8 e 9 de junho de 2017

Anais

Promoção:

Universidade Nova de Lisboa
Fundação Casa de Rui Barbosa - RJ
Universidade Federal de Pelotas

CAPES

Anais do IV Colóquio Internacional

A Casa Senhorial: Anatomia dos Interiores

Amanda Basilio Santos
Anderson Pires Aires
Carlos Alberto Ávila Santos
(Org.)

Anais do IV Colóquio Internacional

A Casa Senhorial: Anatomia dos Interiores

1ª Edição

Pelotas
CLAEC
2017

Editoração e diagramação: Amanda Basilio Santos.

Capa: Fabrício Torchelsen Bassi.

ISBN 978-85-93548-04-8

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

A484
C284
Anais do IV Colóquio Internacional A Casa Senhorial [livro eletrônico]: Anatomia dos Interiores / Amanda Basilio Santos; Anderson Pires Aires; Carlos Alberto Ávila Santos (Organizadores). 1. ed.– Pelotas: CLAEC, 2017. 562p.

PDF – EBOOK

Inclui Bibliografia.

ISBN: 978-85-93548-04-8

1. História da Arte 2. História da Arquitetura

CDU 728
CDD 709

Observação: Os textos contidos neste e-book são de responsabilidade exclusiva de seus respectivos autores, incluindo a adequação técnica e linguística.

ORGANIZAÇÃO DO EVENTO

Comissão organizadora:

Dra. Isabel Mendonça (Instituto de História da Arte da Universidade Nova de Lisboa)

Dra. Ana Maria Pessoa dos Santos (Fundação Casa de Rui Barbosa/MINC)

Dr. Carlos Alberto Ávila Santos (Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas)

Comitê Científico:

Dra. Ana Lúcia Vieira dos Santos (Escola de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal Fluminense)

Dra. Marize Malta (Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro)

Dra. Ester Gutierrez (Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Pelotas)

Dr. Aldrin Moura de Figueiredo (Faculdade de História da Universidade Federal do Pará)

Dr. José Belmont Pessoa (Programa de Pós-Graduação da Escola de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal Fluminense)

Dr. Nelson Pôrto (Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Espírito Santo)

Dr. Hélder Carita (Instituto de História da Arte da Universidade Nova de Lisboa)

Dr. Carlos de Almeida Franco (CITAR-Escola de Artes da Universidade Católica do Porto)

Dr. Gonçalo de Vasconcelos e Sousa (CITAR-Escola de Artes da Universidade Católica do Porto)

Dr. José Ferrão Afonso (CITAR-E Escola de Artes da Universidade Católica do Porto)

Site e Facebook:

http://vcoloquiosenhorial.wixsite.com/ivcoloquiosenhorial

https://www.facebook.com/IVCICS/

Realização:

Universidade Federal de Pelotas, Fundação Casa de Rui Barbosa e Universidade Nova de Lisboa.

Financiamento: CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO

A presente publicação reúne os artigos relativos às comunicações realizadas no **IV Colóquio Internacional A Casa Senhorial: Anatomia dos Interiores**, que ocorreu na cidade de Pelotas, no Rio Grande do Sul, nos dias 7, 8 e 9 de junho de 2017, e que foi desenvolvido no Auditório do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas.

O IV Colóquio Internacional A Casa Senhorial: Anatomia dos Interiores é uma reunião científica de pesquisadores, aberta aos estudiosos de todo mundo, para compartilhar e confrontar pesquisas acerca dos ambientes internos dos casarões residenciais edificados para as classes dominantes às casas de estratos médios da população, desde o século XVII ao início do XX.

Nesta edição, o evento compreendeu também a realização do I Encontro Internacional Casas Senhoriais: estudos luso-brasileiros em arte, memória e patrimônio, reunindo os estudiosos luso-brasileiros do grupo de pesquisa de mesmo nome, credenciado no CNPq, e estende a temática para a análise dos bens integrados às caixas murais dos prédios – interna e externamente – e aos jardins organizados no entorno das moradas.

No IV Colóquio foram abordados quatro eixos temáticos que deram origem aos artigos encontrados nesta publicação: I. Proprietários, construtores e artífices. Vivências e rituais; II. Identificação das estruturas e dos programas distributivos e o estudo de nomenclaturas funcionais e simbólicas de cada espaço; III. A ornamentação fixa: azulejos, tetos, talhas, pinturas, estuques, têxteis, pavimentos, chaminés/lareiras, janelas, portas, pára-ventos e outros bens integrados; IV. O equipamento móvel nas suas funções específicas e suas relações com o espaço; o conjunto e as circulações das peças; a atmosfera do lugar.

O evento – que teve apoio da CAPES – é resultante da iniciativa do grupo de pesquisa Estudos luso-brasileiros em arte, cultura e patrimônio, registrado no CNPQ, e que congrega pesquisadores da Universidade Nova de Lisboa, da Universidade Católica do Porto, da Fundação Casa de Rui Barbosa, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, da Universidade Federal Fluminense e da Universidade Federal de Pelotas.

O IV Colóquio A Casa Senhorial: Anatomia dos Interiores deu sequência aos encontros organizados: em Lisboa, nos dias 4, 5 e 6 de junho de 2014 e promovido pela Universidade Nova de Lisboa; no Rio de Janeiro, nos dias 11, 12 e 13 de agosto de 2015 e organizado pela Fundação Casa de Rui Barbosa; no Porto, nos dias 16 e 17 de junho de 2016 e sediado pela Universidade Católica do Porto.

Em Pelotas foram apresentadas quarenta e duas comunicações proferidas por cinquenta e dois investigadores provenientes de Portugal, da Colômbia, do Peru e do Brasil. Os últimos, originados dos Estados do Pará, da Bahia, de Goiás, do Espírito Santo, do Rio de Janeiro, de Minas Gerais, de São Paulo e do Rio Grande do Sul. O conteúdo dos artigos publicados é de inteira responsabilidade dos respectivos autores.

Carlos Alberto Ávila Santos
Presidente da Comissão Organizadora

EIXO TEMÁTICO 1:

Proprietários, construtores e artífices. Vivências e rituais

"TRATAR-SE À LEI DA NOBREZA": A FAMÍLIA OLIVEIRA BARBOSA E GRANDJEAN DE MONTIGNY

Ana Lucia V. Santos,
Doutora de História, EAU/UFF,
aluciavs@gmail.com

Ana Pessoa,
Doutora em Comunicação, FCRB,
anapessoa55@gmail.com

> *O sitio destas Casas é magnífico, e talvez o melhor da Cidade, não só por ser lavado de bons ares, mas em uma rua mui larga e asseada, tendo no principio hum formoso Chafariz, e no fim o Passeio Público, tudo obra do falecido Luís de Vasconcelos; temos próximas três Igrejas, e duas Capelas, uma Praça de hortaliça, e o Matadouro com açougue, além de mil outras comodidades, que talvez se não achem juntas a favor da maior parte das Casas desta Cidade; sendo de não menos vantagem a proximidade do mar para limpeza e despejo da Casa, o recreio do nosso quintal para a família, e a comodidade para ter criações em socorro de qualquer moléstia, contando já minha mulher grande número de galinhas, objeto do seu divertimento*. (MARROCOS,2008, p. 444)

Este artigo apresenta um estudo, a partir de fontes diversas, de reforma de um palacete situado à Rua do Passeio, esquina com a Rua das Marrecas, encomendada pela família Oliveira Barbosa a Grandjean de Montigny, ainda no início da estada do arquiteto no Rio de Janeiro. As qualidades da região do Passeio Público são o tema do trecho em epígrafe, de Luiz Joaquim dos Santos Marrocos,[1] que buscava convencer o pai das vantagens que teria

[1] Luís Joaquim dos Santos Marrocos chegou ao Rio de Janeiro em 1811, acompanhando a transferência do acervo da Real Biblioteca. A copiosa correspondência enviada por ele à família é sem dúvida uma das mais valiosas fontes para o estudo do Rio de Janeiro no período joanino e início do primeiro império. Observador atento e mordaz tanto da vida quotidiana quanto da vida da Corte, o bibliotecário real nos legou importante conjunto de notas sobre hábitos, lugares, personagens e relações sociais e políticas desse período. As cartas iniciais são em tom queixoso e desgostoso em relação às condições de vida no trópico, que aos poucos vai

mudando-se para esta cidade. O bibliotecário e sua mulher Ana Rosa de Sant'Iago moravam na rua das Marrecas, em casas pertencentes a D. Angélica de Oliveira Gonçalves, viúva de Tomás Gonçalves. Comendador e sargento Mor de Malta e professo na Ordem Militar de Cristo, Tomás Gonçalves foi um dos grandes negociantes da cidade na virada do século XVIII para o XIX, tendo sido citado na famosa lista do Conde de Rezende, que enumerou aqueles que seriam capazes de socorrer a Coroa com seus cabedais. Dona Angélica tornou-se comadre do casal Marrocos, batizando sua filha Maria Teresa em seu oratório privado.

Além dos bons ares e muitas comodidades, Marrocos menciona várias vezes seus vizinhos ilustres, como o Conde da Barca e José Egídio Álvares de Almeida, futuro Marquês de Santo Amaro. À época da chegada da Corte portuguesa, a região à volta do Passeio Público ainda era formada por grandes terrenos com características de chácaras, que foram ocupadas por nobres e altos funcionários recém-chegados. O processo de urbanização dessa área se intensificou no último quartel do século XVIII, com as grandes obras promovidas por Luís de Vasconcelos e Sousa. A região onde o Vice-rei construiu o Passeio Público (1779-1783) era considerada subúrbio da cidade, e fazia parte do cinturão de abastecimento de verduras, frutas para a população urbana, além de capim para seus animais.

Fig. 1 – Loteamento da área onde seria edificado o Passeio Público, sobre detalhe do 'Plano da Cidade do Rio de Janeiro Capital do Estado do Brazil'. José Custódio de Sá e Faria. 1769. Original manuscrito da Mapoteca do Itamarati (Ministério das Relações Exteriores), Rio de Janeiro.

cedendo lugar a uma adaptação ao novo país, conforme também se configura uma nova estrutura social e política na nova sede do império português.

Já na década de 1780, alguns dos grandes negociantes do Rio de Janeiro aparecem como credores de foro nas escrituras de transmissão dessa região[2]. A compra de propriedades urbanas e rurais fazia parte das estratégias de investimento e proteção do capital dos comerciantes de grosso trato, como demonstrou Luís FRAGOSO (1998). Na região do Passeio Público encontramos pelo menos três deles como proprietários de casa e terrenos: Brás Carneiro Leão, Manuel Velho da Silva e Tomás Gonçalves.

Os dois primeiros faleceram à época da chegada da Corte, Manuel em 10 de abril de 1807 e Brás em 03 de junho de 1808. Suas viúvas e filhos continuaram seus negócios, e adquiriram proeminência na vida da Corte, socorrendo financeiramente e com cessão de imóveis as primeiras necessidades dos recém- chegados. Leonarda Maria da Conceição nasceu no Rio de Janeiro em 06 de dezembro de 1754, e casou-se com Manuel Velho da Silva em 01 de setembro de 1776. Tiveram seis filhos que chegaram à idade adulta. Faleceu em 08 de outubro de 1825, em sua chácara da Glória, uma das propriedades que esteve cedida aos portugueses. Ana Francisca Rosa Maciel da Costa nasceu no Rio de Janeiro em 26 de fevereiro de 1757. Casou-se com Brás Carneiro Leão em 20 de setembro de 1772, e as testemunhas foram o Marquês do Lavradio, então Vice-rei do Brasil, e D. Antônio de Lencastre, governador e Capitão general de Angola. O casal teve extensa prole. Recebeu do Príncipe Regente o título de Baronesa de São Salvador de Campos dos Goitacazes em 19 de dezembro de 1812. Faleceu em 12 de julho de 1832. As duas famílias teriam destaque no serviço real e imperial, recebendo diversos títulos de nobreza.

O Comendador Tomás Gonçalves foi considerado uma das maiores fortunas da corte, e era possuidor de várias propriedades na cidade, que lhe renderam posição entre os maiores detentores de renda imobiliária urbana no período (CAVALCANTI, 2004). Tomás era espanhol, e casou-se no Rio de Janeiro com Dona Maria Angélica Oliveira. A família viveu inicialmente na freguesia de Santa Rita[3], onde sabemos que Tomás teve propriedades na rua das Violas, e sediou sua casa comercial na rua dos Pescadores, possivelmente morando no mesmo endereço. O casal teve pelo menos três filhos: José Marcelino, que seria também negociante, viador de Sua Majestade a Imperatriz e representante diplomático do Brasil em Paris; Joana, e Maria Tomásia.

---

[2] Banco de Dados da Estrutura Fundiária do Recôncavo da Guanabara Sécs. XVII e XVIII. Disponível em www.mauricioabreu.com.br/escrituras. Acesso em 24/06/2017.

[3] Os dados genealógicos mais antigos da família Gonçalves foram cedidos por Cau Barata. Os livros da Freguesia de Santa Rita para o período estão perdidos.

A família Gonçalves mudou-se para o Passeio Público no início do século XIX, antes de 1803, quando já encontramos registros de batismos realizados no seu oratório privado da casa da rua do Passeio. Tomás tinha outras propriedades na área, nas ruas das Mangueiras e das Marrecas.

Maria Tomásia casou-se com o Tenente Coronel José de Oliveira Barbosa, em data que ainda não foi possível precisar. Oliveira Barbosa nasceu em 22 de agosto de 1753 na Fortaleza de São João, comandada por seu avô materno, o Sargento Mor Francisco Pereira Leal. José seguiu a tradição militar da família, servindo na Artilharia, como bombeiro. Seria mais tarde Lente na Academia Militar.

Quando se casou com Maria Tomásia, José era viúvo de Ana Joaquina Velasco Molina, filha legitimada de Vicente Velasco Molina, delegado de Portugal em Buenos Aires, dentro das negociações do Tratado de Santo Ildefonso. Sua carreira militar prosseguiu com sucesso, sendo promovido a brigadeiro quando da chegada de D. João ao Brasil.

Oliveira Barbosa foi nomeado governador de Angola em 12 de julho de 1809. Em 23 de fevereiro de 1810 foi promovido a marechal. Aproximadamente nesta data partiu para Luanda, onde chegou no mês de maio com toda a família, que já contava com três filhos.

Temos poucas informações sobre o governo de Oliveira Barbosa em Angola, e mesmo sobre o palácio dos Governadores onde a família deve ter habitado, do qual há plantas e fachadas em desenhos na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro[4].

Seu sucessor no governo, Luís da Mota Feio e Torres, tomou posse em 03 de julho de 1816, o que permitiu a volta da família ao Rio de Janeiro, embora não tenhamos registros exatos da viagem. Considerando que a viagem de Luanda ao Rio de Janeiro levava cerca de trinta dias, é provável que ainda tenham encontrado Tomás Gonçalves com vida. O patriarca faleceu em 16 de outubro de 1816, e seus bens foram partilhados entre a viúva e os três filhos. Os negócios tiveram continuidade pela firma Viúva Gonçalves e filho, o que indica a exclusão de Tomásia e Joana dessa parte da herança. Sabemos que Dona Maria Angélica continuou habitando a casa da Rua do Passeio, onde também vivia seu filho José Marcelino. Tomásia ficou com uma propriedade na mesma rua, vizinha à de seus pais, onde possivelmente já morava.

Foi também em 1816 que chegaram ao Rio de Janeiro os artistas franceses liderados por Joaquim Lebreton. Como se sabe, Auguste Henri Victor Grandjean de Montigny era o

---

[4] Magalhães, Antonio Maximo de Souza. *Fachadas e plantas baixas da edificação*. Iconografia. ARC.29.8.4(6). Disponível em http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/index.asp?codigo_sophia=36830, acesso 05/07/2017.

arquiteto do grupo, e chegou ao Rio de Janeiro companhado por sua segunda mulher, Madeleine Catherine Victoire Cavaro, quatro filhas, uma criada e dois assistentes, Symphorien Louis Meuniè e Charles Louis Joseph Levavasseur.

Grandjean de Montigny nasceu em Paris em 15 de julho de 1776, numa família burguesa. No ano de 1793, entrou para a Academia de Belas Artes da mesma cidade, buscando formação de arquiteto. Em seu período de estudos ganhou vários prêmios, o mais prestigioso deles sendo o Grand Prix de Rome de 1799, a que concorreu com um projeto de um *Elysée ou Cimitière Public. O jovem arquiteto só partiria para Roma em 1801, acompanhando o novo diretor* da Academia de França naquela cidade, Joseph-Benoît Suvée e sua família.

Os alunos da Academia de França tinham como plano de estudos na Itália o levantamento e desenho de monumentos antigos, devendo remeter essa produção a Paris. Além de Roma, Auguste viveu em Florença, onde faleceu sua primeira mulher. Anne Marguerite Louise Garnier juntara-se a ele com a pequena Augustine[5], nascida em Vernon após a partida do pai para a Itália. O arquiteto retornou antecipadamente à França, tendo cumprido as tarefas estabelecidas pela Academia.

Em Paris Grandjean casou-se pela segunda vez[6], e preparou juntamente com Auguste Famin a edição do livro Architecture Toscane, com desenhos de casas, palácios e outros edifícios levantados durante sua estada na Itália. Em 1807 foi indicado pelo Institut de France para ocupar o cargo de arquiteto da Corte de Jêrome Bonaparte, irmão de Napoleão, em Cassel, na Vestfália. A família acompanhou Grandjean na mudança para a Vestfália, e lá nasceram duas de suas filhas, Adelaide Victoire e Eleonora Augusta [7].

Em Cassel, Grandjean de Montigny teve a oportunidade de projetar e executar os edifícios idealizados. Como analisado por Mário Torres (TORRES, 1979), foi em Cassel que o arquiteto desenvolveu tipologias, arranjos espaciais e técnicas construtivas que viria a usar no Rio de Janeiro.

A enorme dispersão do acervo de projetos de Grandjean[8] e a destruição dos edifícios

---

[5] Augustine Elisa Julie nasceu em Vernon a 10 nîvose an X. Casou-se no Rio de Janeiro com o pintor francês Arnaud Julien Pallière. Os Pallière retornaram à França em 1830.

[6] A segunda esposa de Grandjean de Montigny foi Madeleine Catherine Victoire Cavaro, que viria com ele para o Brasil, falecendo na casa da Gávea em 15 de novembro de 1829.

[7] O primeiro filho do casal foi Auguste Henri, nascido em Paris em 10 de março de 1807. Não encontramos registro de óbito nem qualquer outra informação sobre o menino, não sendo possível determinar se ele foi para Cassel ou não.

[8] O projeto O Gosto Neoclássico, coordenado por Ana Maria Pessoa dos Santos, digitalizou o acervo do Museu Dom João VI, Escola de Belas Artes/UFRJ, e reuniu em base de dados (ainda em finalização) os desenhos conhecidos do arquiteto, depositados em instituições brasileiras, alemãs, portuguesas e francesas.

por ele construídos em Cassel dificultam a análise pormenorizada desse período de sua produção.

Como salienta Margareth da Silva Pereira (PESSOA *et al*, 2016) a produção de Grandjean na Vestfália, e depois no Brasil se destaca pela recorrência de três programas: a assembleia, a academia e o palácio imperial. O primeiro programa encontrou plena expressão na Vestfália, e não chegou a se concretizar no Rio de Janeiro, onde o arquiteto projetou um edifício para a nova Câmara Municipal que não foi construído. É um programa que se baseia nos ideais da revolução francesa, dando expressão espacial a um sistema político mais democrático e igualitário, representado pela forma semi-circular do recinto de reuniões.

O programa Academia de Belas Artes começou a ser pensado em Cassel, e foi executado no Rio de Janeiro. Apesar de receber muitas críticas, como aliás toda a produção de Grandjean na cidade, era um edifício de caráter inovador, pois as escolas de Belas Artes ainda ficavam alocadas em edifícios adaptados, e não projetados para esse fim. O terceiro tipo-palácio imperial- também não foi executado no Rio de Janeiro, embora Grandjean tenha feito um projeto de ampliação do paço da Cidade, com as devidas alterações urbanísticas para colocá-lo em destaque.

É na variação em menor escala do palácio, o palacete, que a produção de Grandjean vai se destacar. Já em Cassel desenhou e construiu um palacete para sua própria família, dentro dos princípios arquitetônicos desenvolvidos pelos arquitetos franceses para sua clientela burguesa em ascensão social e econômica. Ligados aos negócios e às finanças, mais tarde também incluindo os militares, esses encomendantes constroem grandes casas, sempre que possível afastadas das divisas, em esquemas arquitetônicos mais flexíveis que aqueles aplicados nas casas da nobreza tradicional (TORRES, 1979).

Essas novas casas evoluem a partir da segunda metade do século XVIII, adotando um partido concentrado (*plan massé*), de inspiração italiana renascentista. Em geral a entrada se faz por um pátio formado por blocos de serviço, que leva ao corpo principal da casa. Nos fundos é comum que o edifício receba um corpo cilíndrico, de planta oval ou circular, que abriga uma sala com acesso direto ao jardim. Este tipo de arranjo arquitetônico foi também muito usado para pequenos pavilhões de recreio, chamadas *folies*, *bagatelles* ou *ermitage*s, comuns nos parques das grandes casas.

O fim do Reino da Vestfália fez com que a família Grandjean voltasse à França. A situação política, social e econômica do país após a derrota de Napoleão não favoreceu a readaptação da família. Associado ao regime deposto, Grandjean enfrenta dificuldades de

conseguir trabalho, além de problemas financeiros[9] e familiares[10]. Neste contexto, o arquiteto resolve mais uma vez partir, integrando-se ao grupo articulado por Joaquim Lebreton que viria para o Rio de Janeiro.

Os primeiros anos que sucederam a chegada dos franceses à cidade foram também de turbulência política, dentro do quadro que culminaria com independência do Brasil. A implantação da escola para formalização de ensino técnico e artístico que os teria por professores foi lenta. Em 12 de agosto de 1816 foi criada por decreto do Príncipe Regente a Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, e foram atribuídas pensões aos artistas que nela lecionariam. No entanto, a academia só encontraria pouso regular em 1826, quando foi inaugurado o edifício projetado por Grandjean de Montigny, e todas as atividades passaram a ocorrer sob o mesmo teto. Até então, os professores recebiam alunos em suas próprias casas, ou ateliers alugados para esse fim.

A convivência entre profssionais franceses e portugueses não foi totalmente pacífica. A disputa de mercado que se instalou entre eles envolveu troca de correpondência na imprensa, com acusações de incompetência e mau gosto. Numa dessas cartas, o autor anônimo diz que o atraso na implantação da escola não deixou M. Grandjean sem o que fazer, enumerando projetos particulares que teriam sua autoria :“Mr. Grand-Jean não ficou sem ter o que fazer; foi o Arquiteto das casas do Excelentíssimo José de Oliveira Barboza, e do Sr. Luiz de Souza Dias.” [11]

Dentre as inúmeras obras para particulares atribuídas a Grandjean de Montigny[12], por fontes coevas ou posteriores, a única encomenda confirmada é a do palacete de José de Oliveira Barbosa, situado na esquina entre as ruas do Passeio e das Marrecas, parte da herança de sua esposa Maria Tomásia, como demonstraremos.

Tomás Gonçalves faleceu sem testamento, e seu inventário não foi encontrado, de forma que não foi possível reconstituir perfeitamente seu grande patrimônio imobiliário.

---

[9] Ao deixar Cassel, Grandjean abandonou sua casa, e possivelmente outros pertences. A casa foi leiloada para o pagamento de dívidas do casal, conforme notícia do *Frankfurter Ober-Post-Amts-Zeitung*, 1º de junho de 1814, compartilhada pelo pesquisador Guillaume Nicoud.

[10] *Declaração de Arteaga*. O documento trata da genealogia e trajetória da família Grandjean de Montigny, registrada em cartório no Chile por descendentes do arquiteto, e foi cedido às pesquisadoras pelo Sr. Luis Enrique Echeverría Domínguez.

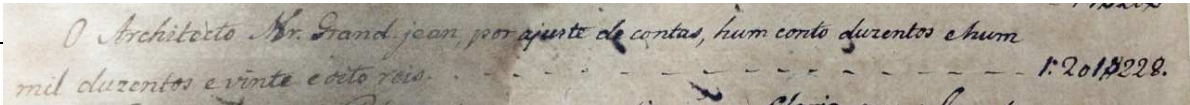
[11] *Diário Fluminense*, 28 de janeiro de 1828.

[12] Além do Palacete Oliveira Barbosa, Morales de los Rios atribui a Grandjean de Montigny as seguintes casas particulares: sobrado Rua Catete 221, Sobrado Rua Correia Dutra 81, Mansão 2 pav Rua Gen Polidoro/Passagem, Casarão chácara Haddock Lobo 35 (Mataporcos). Casa de jantar Haddock Lobo 148 (Mataporcos), Mansão Mariz e Barros 308. Casa campo Catumbi. Edifício Silveira Martins 58, 60 e 62. Edifício Rua Municipal, Edifício Rua Beneditinos, Teatro Rocio Luiz de Souza Dias e Casa chácara Catumbi Luiz de Souza Dias.

Pode-se inferir que provavelmente comprou propriedades na área do Passeio Público no seguimento da abertura da Rua das Marrecas, quando parte do parcelamento foi modificado. Ele já aparece como possuidor de terrenos nessa área em 1782.

As sucessões e alterações de numeração na Rua do Passeio podem ser seguidas através da Décima Urbana, conforme tabela 1.

1808	1810	1818	1819	1825
1 sobrado do convento d' Ajuda	1 casa a construir	12 Convento da Ajuda	12 Convento da Ajuda	17 Convento da Ajuda
2 huma frente	2 arruinadas	13 a 15 casas a construirem-se	13 Oliveira Barbosa – loja e sótão	16 José de Oliveira Barbosa
3 térreas	3 térrea – Thomaz Gonçalves			
4 sobrados de Tomás Glves	4 sobrado do mesmo	16 sobrados de D. Maria Angélica de Oliveira Gonçalves	14 Maria Angélica Oliveira Loja e 1º andar	15 Maria Angélica Gonçalves
5 sobrado de (ilegível) alugado	5 sobrado João Pedro de Moraes	17 Sobrado de João Pedro Carvº de Mor es	15 João Pedro de Carvalho	14 João Pedro de Carvalho de Mor es
6 sobrado de D. Maria Francisca (?) Borges	6 sobrado José Luiz Alves – alugado 400$000	18 Sobrado do Exº Conde da Barca	16 João Ant. Araújo Azevedo	13 Fazenda Pública
7 sobrado de D.Anna de Castro	7 Anna de Castro	19 Herdeiros de Anna de Castro	17 pp dos herdeiros de D. Anna de Castro. Casa abarracada	12 ausentes

Tabela 1 – Evolução dos proprietários e da numeração em trecho da rua do Passeio entre 1808 e 1825. Fonte: Décima Urbana do Rio de Janeiro. Freguesia de São José. Fundo Câmara Municipal- Império. Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro.

Vemos que José de Oliveira Barbosa só aparece como proprietário na rua do Passeio cerca de três anos após a morte do sogro. A casa de número 13, que depois passou a número 16, estava em obras em 1818. A numeração mostra que três propriedades foram reunidas num prédio único, indicando que uma reforma transformou três casas pequenas (em melhor ou pior estado) no palacete que serviu de moradia aos Oliveira Barbosa na volta de Angola. Deve-se ressaltar que nessa época os terrenos vagos não recebiam numeração, e que portanto em 1810

uma nova construção devia estar em andamento entre a fronteira (nº 2) e o convento da Ajuda, neste ano numerado por outra rua.

A morte de Maria Tomásia em 07 de agosto de 1825 levou à abertura de inventário[13] pelo viúvo, para dar partilha a seus cinco filhos: José Tomás[14], Joana Henriqueta, Maria Constança, Tomás Augusto e Constança Gabriela[15], os três últimos menores.

Como é comum nos inventários com herdeiros menores, as avaliações dos bens do casal Oliveira Barbosa são bastante detalhadas, permitindo as análises apresentadas pelas autoras nos dois artigos deste colóquio[16]. O trabalho de reconstituição das trajetórias dos membros das famílias Gonçalves e Oliveira Barbosa lança luz sobre mecanismos de ascensão social das famílias cariocas: o serviço ao Rei e o enriquecimento através do comércio de grosso trato, muitas vezes reforçados por alianças matrimoniais. Alcançar novos pontos da hierarquia social tinha entre seus sinais exteriores a obtenção de títulos de nobreza: José de Oliveira Barbosa foi Barão do Passeio Público (24 de outubro de 1829) e Visconde do Rio Comprido (18 de julho de 1841). Por seu caráter simbólico, a moradia também é poderosa comunicadora de status e poder, através da localização no tecido urbano, sua tipologia e decoração e acabamentos.

O inventário de Maria Tomásia nos fornece o primeiro documento a comprovar a contratação dos serviços de Grandjean de Montigny. Na declaração de dívidas ativas, Oliveira Barbosa declara dever ao “Architecto Mr. Grandjean, por ajuste de contas, hum conto duzentos e hum mil duzentos e vinte oito reis.....1:201$228.”.

O Architecto Mr. Grandjean, por ajuste de contas, hum conto duzentos e hum mil duzentos e vinte e oito reis. - - - - - - - - - - - 1:201$228.

sobre as propriedades imobiliárias do casal e seus interiores, auxiliando a reconstituição dos edifícios e do modo de vida da família. ANRJ, CODES, Juízo de Órfãos e Ausentes, ZN, n.4075, caixa 916, gal. A

[14] José Tomás de Oliveira Barbosa (05 de fevereiro de 1803 – 1888). José Tomás teve precoce carreira militar, acompanhando o pai a Angola como seu ajudante de ordens com apenas dez anos (*Jornal do Comércio*, 7 de março de 1888). Foi nomeado, em 1840, servidor do então criado Arquivo Público, onde permaneceria até sua aposentadoria em 1888, poucos meses antes de falecer (*Idem*). José Tomás seria um emérito paleólogo e colecionador de documentos, tendo participado com inúmeros itens da Exposição História do Brasil, realizada pela Biblioteca Nacional em 1881. Um dos itens expostos de sua coleção foi o desenho original ,a nanquim, do Palácio de Bolsa, de Grandjean de Montigny,“Plan façade et coupe de la Bourse tel quil est éxécuté a Rio de Janeiro l´an MDCCCXX. Dedié a Son Excellence Monseigneur comte S. Lourenço par Grandejan de Montigny Architecte” . Sua coleção de gravuras seria adquirida pela Biblioteca.

[15] Joana Henriqueta Barbosa [de Albuquerque], batizada em 12 de junho de 1804. Foi casada com Francisco Xavier Rapozo de Albuquerque, e após sua morte tornou-se freira com o nome de Isabel Maria da Visitação. Maria Constança de Oliveira Barbosa, nascida a dois de junho de 1805. Tomás Augusto de Oliveira Barbosa tinha nove anos quando perdeu a mãe, o que situa seu nascimento em torno de 1816. Possivelmente nasceu em Angola, e ainda não foi possível localizar o assento de óbito, sabendo-se que chegou à idade adulta. Constança Gabriela de Oliveira Barbosa, nascida a 14 de janeiro de 1819. Casou-se com o Desembargador Luiz Fortunato Brito Abreu S. Menezes.

[16] Ver também o artigo “O inventário de Maria Tomásia: liberalismo e distinção”, em que são analisados os bens móveis do casal.

Fig. 2 – Declaração de dívida de Oliveira Barbosa a Mr. Grandjean. Inventário de Maria Tomásia de Oliveira Gonçalves. ANRJ.

O valor ainda devido ao arquiteto era elevado, correspondendo a uma boa casa térrea em área urbana, mas não sabemos a quantos projetos se refere, ou se também incluía execução da obra. Tampouco sabemos quanto já havia sido pago, mas esta é a primeira indicação de valores para um trabalho arquitetônico neste período.

A escolha do arquiteto francês para construção de sua nova casa indica que Oliveira Barbosa procurava expressar sua posição social, e mesmo certa modernidade. O cargo de governador de Angola era tradicionalmente ocupado por membros das boas famílias portuguesas, sempre dedicados ao serviço real. Não conhecemos perfeitamente as circunstâcias que levaram à nomeação de Oliveira Barbosa para o lugar, além do interesse naquele momento de ter um bom militar no comando daquela colônia, diante das pressões que os portugueses vinham sofrendo no norte de Angola por parte de potências como Inglaterra e França. O fato de ter sido genro de Vicente José Velasco Molina também pode ter pesado a seu favor, apesar de já viúvo e casado pela segunda vez. A herança de Maria Tomásia certamente contribuiu para que o casal pudesse investir em representação social, tanto através de sua nova casa como adquirindo objetos de luxo, presentes em seu inventário.

O partido adotado para sua nova casa tinha características neoclassicizantes, como o uso de frontão e platibanda no lugar dos vastos beirais coloniais, composição simétrica das fachadas, com a entrada assinalada por colunas no tramo central da fachada para a rua do Passeio. Entretanto, o elemento arquitetônico mais destacado ficava na fachada posterior: o elegante hemiciclo pontuado de colunas, que destacava a casa na paisagem.

Apesar de ter sido demolida em 1936, dando lugar a um edifício comercial que abrigava a sala cinematográfica Metro Passeio, a casa tem vasta representação iconográfica, principalmente de sua fachada posterior[17]. As muitas imagens desta fachada revelam três diferentes planos da construção: o primeiro que constituía o bloco frontal para a rua do Passeio, outro intermediário, com construções laterais, e o terceiro, que recebia no segundo piso uma elegante varanda em hemiciclo, em meio a dois pequenos torreões.

[17] *A Lapa e a Igreja da N. S. Gloria do Outeiro vista da rua dos Barbonos*, Arnaud Julien Pallière, c. 1820, *Vista da baia do Rio de Janeiro*, Adrien Taunay, c. 1822; *Vista do alto do morro de Santo Antônio*, Nicolas-Antoine Taunay; *Panorama da Cidade do Rio de Janeiro*, Desmons c. 1854

Fig. 3 – "A Lapa e a Igreja Nossa Senhoria da Gloria do Outeiro visto da rua dos Barbonos" de A. Pallière, 1821, com os fundos da casa dos Oliveira Barbosa à direita. (PESSOA, Ana, 2011,p.168)

Suas fachadas frontal e lateral foram retratadas no início do século XX, quando já estava alugada para uso comercial. Fotos aéreas também desse período permitem acompanhar o processo de adição de volumes no pátio interno e quintal, que agravou o processo de deterioração do imóvel. Os arcos plenos que arrematavam os vãos do primeiro pavimento foram substituídos por verga reta, tanto na fachada do Passeio quanto na lateral para a Rua das Marrecas.

A Biblioteca Nacional possui um desenho que representa o andar nobre desta casa[18]. Não encontramos em nenhum arquivo outros desenhos da mesma casa e, embora autoria do projeto já seja inequívoca, não podemos dizer que esta planta tenha sido desenhada pelo próprio Grandjean de Montigny. É possível que o desenho tenha sido executado por um de seus auxiliares, ou talvez por algum aluno, uma vez que a caligrafia não corresponde à do arquiteto.O desenho é um estudo preliminar, e ainda podem-se ver marcações a lápis indicativas do estudo de proporções e distribuição.Os cômodos estão nomeados por letras minúsculas, mas não há legenda para identificar claramente os usos propostos.

---

[18] BNRJ. *Planta do palacete Oliveira Barbosa, a rua do Passeio* [Iconográfico] Disponível em http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon325970/icon325970.jpg, acesso em 06/07/2017.

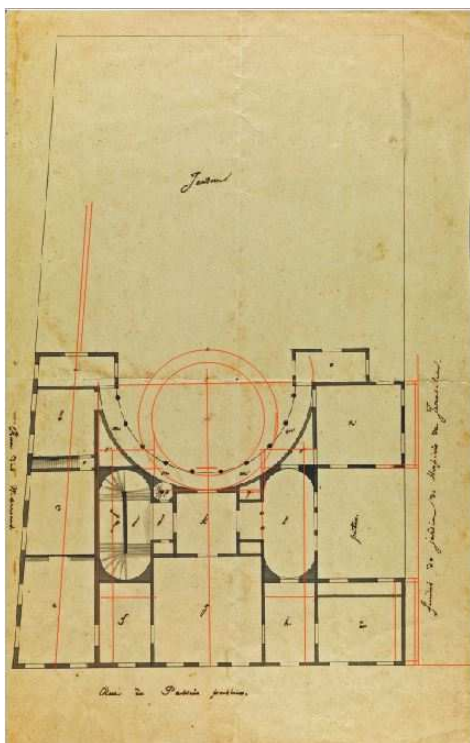



Fig. 4 - Planta do palacete Oliveira Barbosa, à Rua do Passeio, com as linhas de construção do desenho assinaladas em vermelho. Desenho das autoras, sobre original da BNRJ.

Aliada à vasta iconografia, temos a descrição contida no inventário de Maria Tomásia, que nos fornece algumas dimensões em palmos, além de citar os usos de alguns cômodos:

> Fomos a rua do Passeio para avaliarmos uma morada de casas de sobrado Número dezesseis fazendo canto a rua das Marrecas cujas de vão cento e cinquenta e um palmos, e de fundo cento e vinte e quatro com várias janelas por ambas as frentes, sete portais três dos ditos de cantaria a sua formação em ambas as frentes lado e fundo todas as suas divisões paredes de pedra e cal seus arcos de tijolo e abóbada do mesmo colunas com cinco Salas, Sala de jantar na Varanda vários quartos para cômodos, e uma Sala para Oratório tudo forrado ladrilhado de pedra mármore a Casa de Jantar a Varanda a Sala de espera com seu terraço ao lado ladrilhado de azulejo e seu sótão com Sala seus quartos para cômodos hum dos ditos forrado de madeira e tudo o mais de estuques com o seu terraço ladrilhado de azulejo com suas janelas pelas frentes lados e fundo com caixilhos de vidraças o saguão ladrilhado de pedra e forrado com sua sobre loja com seus quartos para Cômodos e também na loja seus quartos com Cocheira e Cavalariça despensa e cozinha com sua área de um lado calçada de pedra e seu Pátio no fundo da Casa e Varanda ladrilhada e calçada de pedra com sua gradaria de ferro com seu Quintal com cento e trinta e dois palmos com seus muros de tijolo dobrado e seu telheiro (...) Saguão da área calçado de pedra com seus meio fios de cantaria todo forrado e uma escada com degraus de pedra...

O cruzamento das várias fontes iconográficas com a documentação escrita permite avançar, ainda que num estágio preliminar, na interpretação da casa.

A primeira questão diz respeito à possível pré-existência. Sabemos pela Décima Urbana que a propriedade de Oliveira Barbosa correspondia a três lotes anteriores. Pode-se

ver em plantas da virada do século XIX para o XX dois retângulos no trecho que corresponde à casa, um maior na esquina com a rua das Marrecas, e outro muito menor, contíguo ao primeiro.

Fig. 5 – Detalhe de *Plano da Cidade do Rio de Janeiro elevado em 1791*, copiado em 1803 por Francisco Antonio da Silva Betancourt. BNRJ

A planta nos mostra que havia uma parede mais grossa separando os cômodos voltados para a rua das Marrecas, permitindo concluir que já haviam começado a construir casas voltadas para aquela rua. Há um pequeno cômodo menor do lado direito, com uma parede cega que possivelmente deveria ser demolida para permitir um melhor alinhamento das salas.

Fig. 6- Possível pré-existência.

A comparação da planta com a iconografia aponta um pequeno problema no limite direito da casa. A iconografia mostra desse lado um cômodo com duas janelas para os fundos, e três portas abrindo para um terraço. A existência desse terraço é confirmada pela descrição do inventário. A planta não tem tal terraço, nem a sala em questão possui dimensões que possibilitem a abertura de três vãos, estando já colada na divisa.

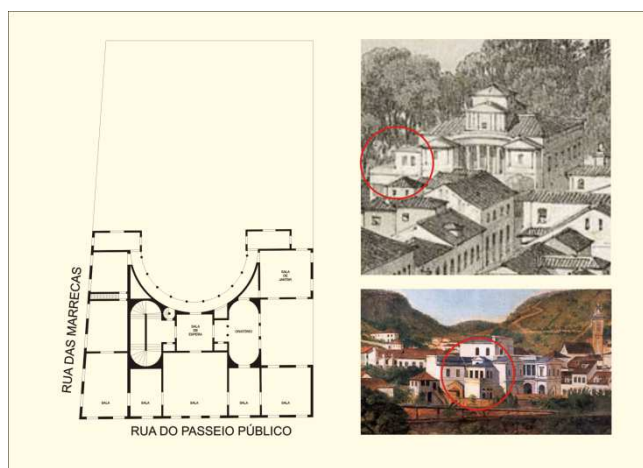



Fig. 7 - A sala com terraço.

O que foi possível apurar em relação à divisa da direita da casa é que a linha divisória não era ortogonal à Rua do Passeio como está no desenho, o que reforça seu caráter de estudo preliminar. Esta inclinação ainda é visível nas plantas cadastrais atuais, embora não seja perceptível por quem passa pela rua do Passeio. Adotando-se o ângulo que aparece no levantamento de 1870, é possível ter os vãos e o terraço conforme mostra a iconografia.

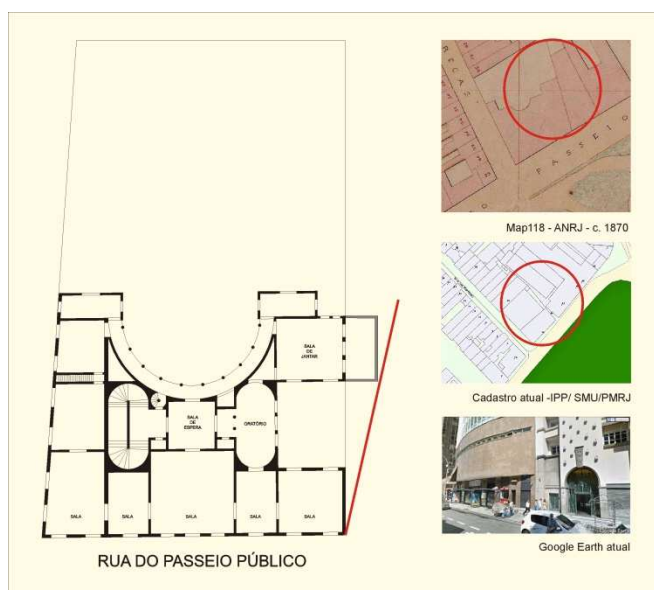



Fig. 8 – O limite lateral direito.

Prosseguimos com a distribuição do andar nobre. O inventário não nomeia todos os cômodos, havendo cinco salas, sala de jantar, sala para oratório e vários quartos para cômodos. Estes últimos são de atribuição difícil, mas entre as funções mais comuns estão o gabinete e a sala de costura. Os dois usos provavelmente apareceriam na casa dos Oliveira Barbosa, já que o inventário demonstra que eram possuidores de vasta biblioteca e mapas, e que Tomásia tinha um bom acervo de tecidos e rendas, possuindo também uma caixa de costura. Destacamos a existência de cinco salas voltadas para o Passeio, além da sala de jantar, o que indica suntuosidade, uma vez que as grandes casas na cidade não costumavam ter mais de três salas. A ausência de descrição dos revestimentos no inventário não nos permite ainda recompor a ornamentação dos ambientes, em especial das salas nobres que pelo padrão da construção certamente deveriam ter recebido pintura e estuque, talvez também papéis de parede.

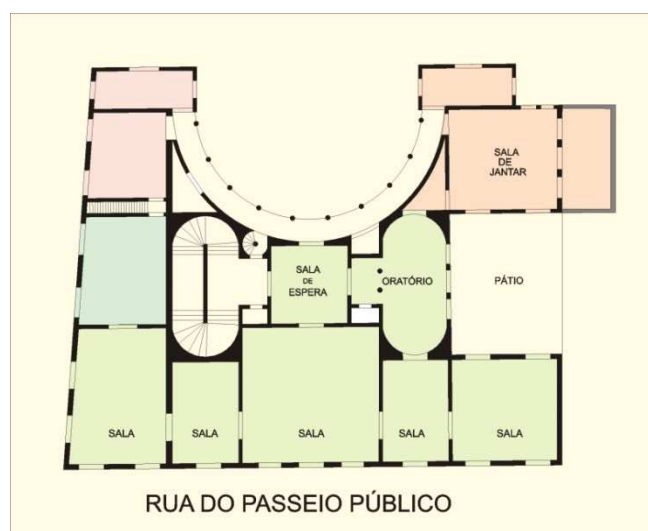



Fig. 9 – Distribuição do pavimento nobre.

A partir do pavimento nobre buscamos reconstituir os outros dois andares, e os telhados.

O pavimento térreo era dedicado aos serviços. Como bem salienta Hélder Carita (2016), os serviços são uma parte da casa considerada pouco significativa, ou mesmo não merecedora de preservação. Geralmente são muito mal descritas nos inventários, e sobre elas há sempre muito pouca documentação. O inventário de Maria Tomásia descreve de modo sumário este pavimento: “e também na loja seus quartos com Cocheira e Cavalariça e despensa e cozinha com sua área de um lado calçada de pedra”. O documento aponta também a existência de um saguão ladrilhado neste piso.

Acreditamos que a cocheira e a cavalariça se localizassem para a frente do Passeio, seguindo um padrão que encontramos na mesma rua na casa do Conde da Barca: cocheira para um lado do saguão, com a casa de arreios, e a cavalariça para o outro, com seu depósito.

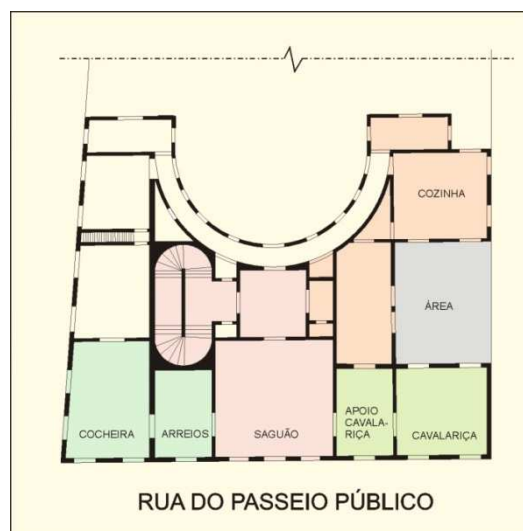



Fig. 10 – A distribuição do pavimento térreo.

A cozinha numa casa desse porte incluía mais que simplesmente a despensa. Recorremos mais uma vez a CARITA (2016):

> "Uma primeira zona, constituída em torno do espaço da cozinha, organizava-se com despensa, forno e casa das maças, demarcando-se do conjunto pelas suas maiores proporções e melhores acabamentos. Como precaução contra os incêndios, as cozinhas eram normalmente abobadadas, sendo frequentemente azulejadas."

O inventário cita paredes, arcos, abóbadas e colunas de tijolo. É provável que as abóbadas estivessem na área da cozinha sustentando a sala de jantar e o terraço lateral. O uso de tecnologia de tijolo chama nossa atenção para a mudança de Grandjean de Montigny para a chácara da Gávea. Lá o arquiteto era possuidor de uma olaria, fabricando tijolos e telhas. É possível que tenha trabalhado na execução de seus projetos, tornando-se também fornecedor de materiais de construção. O uso de tijolo era comum no Rio de Janeiro, e muitos dos grandes negociantes eram possuidores de olarias provavelmente suprindo matéria prima para as muitas casas que construíam como investimento.

Acreditamos que toda a área à direita e ao fundo pudesse estar de alguma forma às funções da cozinha, abrigando além da despensa depósitos mais específicos, como uma adega.

O pavimento térreo nos traz outro problema. O inventário descreve a existência de um mezanino, o que seria comum nas áreas de serviço, usado principalmente para os alojamentos de criados. Este mezanino não aparece nas fachadas, nem na iconografia do século XIX, nem nas fotos já do século XX. A descrição é sugestiva de um acesso pelo saguão, ou pela pequena sala que lhe ficava aos fundos. Isso explicaria a falta de vãos para as fachadas, mesmo que fossem apenas óculos, pois a ventilação para os fundos ficaria dissimulada atrás do hemiciclo, que no pavimento térreo não tinha colunas.

A circulação vertical se fazia por três escadas. A escada de aparato atendia apenas o pavimento nobre, não alcançando o sótão. Este era servido pela pequena escada em caracol contígua à grande escadaria. Essa escada deveria dar acesso ao mezanino, possivelmente localizado na área em lilás, ou foi acrescentada outra que ainda não aparece nesta planta. A escada reta na lateral da rua das Marrecas poderia ser uma entrada privativa, talvez dando acesso ao gabinete de Oliveira Barbosa, evitando que seus contatos de negócios precisassem entrar na casa.

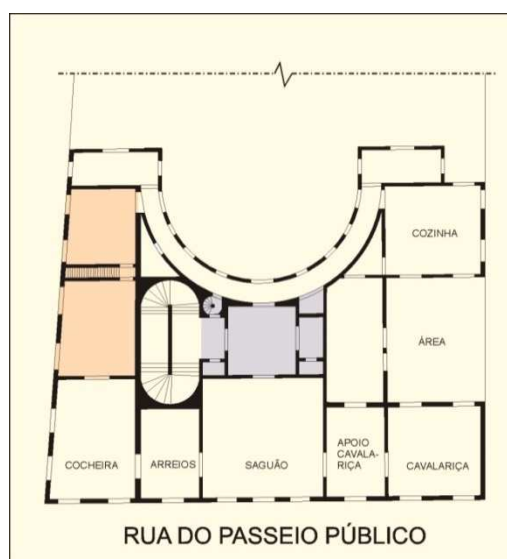



Fig. 11 – Circulações verticais

O segundo pavimento ocupava apenas o corpo central da edificação. Nele ficava o setor íntimo, com janelas para frente, lados e fundos. Estava dividido em sala e quartos para cômodos, um dos quais era forrado de madeira, sendo o resto forrado de estuques. Da mesma forma que as demais janelas da casa, as do sótão tinham vidros. Cento e vinte vidros grandes para vidraça constam do inventário, o que faz crer que todas as casas construídas por Oliveira Barbosa deviam ter esse conforto.

A cobertura da casa tem forma complexa, sendo composta de fato por vários telhados ligados por calhas. De modo geral os telhados têm duas águas e uma tacaniça, possibilitando altura menor e uso de platibanda. Em alguns pontos foram usadas duas águas, arrematadas por frontões. A reconstituição foi possível através da iconografia.

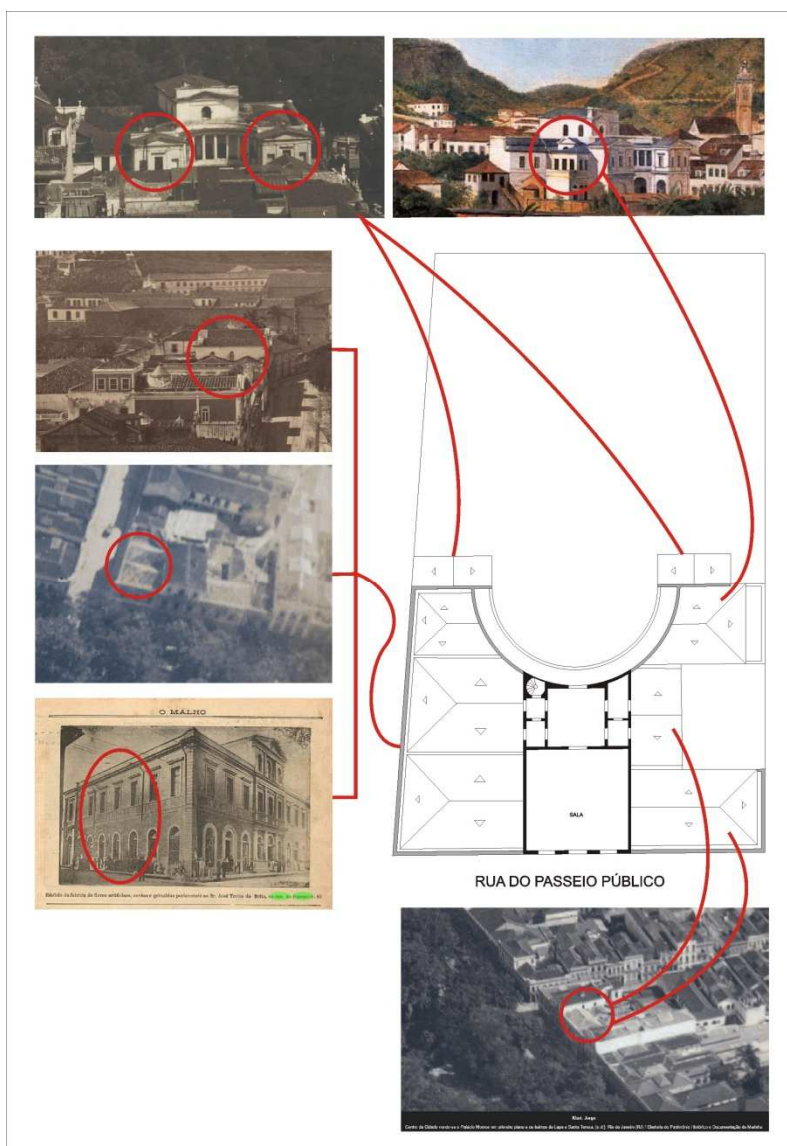



Fig. 12 – Sótão e reconstituição dos telhados.

A opção por este tipo de telhado em clima tropical chuvoso, e sem o recurso de impermeabilização eficiente, certamente gerou problemas. Podemos supor que Grandjean, ainda recém-chegado, não tivesse ainda se defrontado com os rigores do clima e seus efeitos nas edificações. Os problemas enfrentados na casa de Oliveira Barbosa não passaram desapercebidos de seus inimigos:

> Quelle détestable logique que celle de Messieurs de la colonie française et de leurs adhérens! M. Grandjean, dans l' éloge qu' il fait de lui- même, prouve seulement qu' il est bom dessinateur d' architecture, et non pas bom architecte. L' architecture étant l' art de bien bâtir, et M. Grandjean ne bátissant que des édifices qui s' écroulent (la Bourse) ou dans lesquels la pluie pénètre de tous les Côtés (la maison de M. José d'Oliveira Barbosa) permettra bien qu' on puisse dire qu' il n' est que dessinateur d'architecture, et rien de plus.[19]

De fato, o uso de calhas por si só já apresentaria dificuldades, mas o hemiciclo trouxe o problema adicional da interseção da superfície curva com os planos dos telhados.

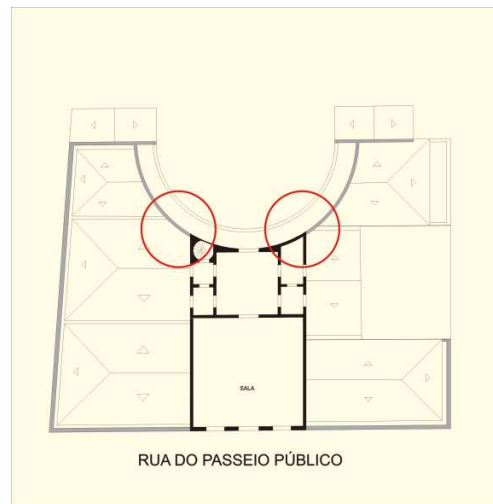



Fig. 13 – Pontos críticos dos telhados.

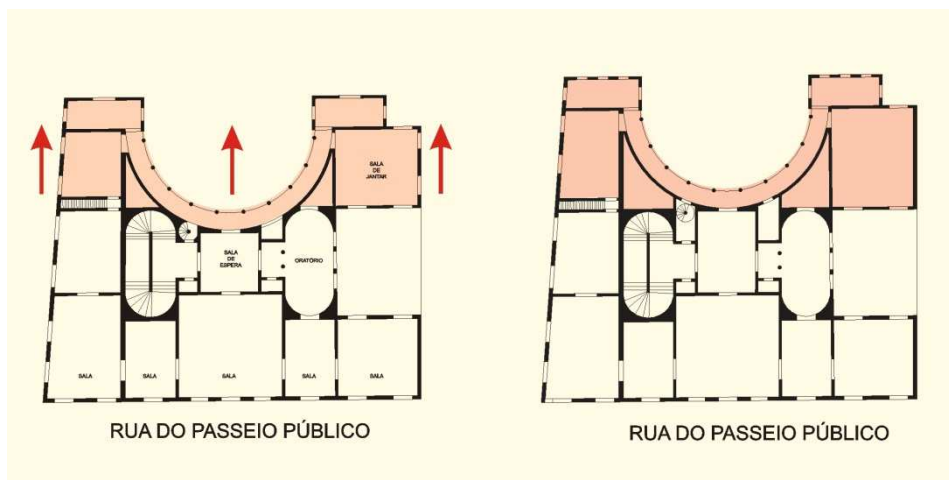
Acreditamos que esse problema foi percebido ainda na fase projetual, por que o original da planta preservado indica algumas opções para as proporções do hemiciclo e sua inserção na planta. A tentativa de evitar essa interseção exigiria um alargamento do trecho central da casa para o fundo, concentrando o problema nos dois telhados menores, como mostra a fig. 14.

[19] Carta enviada por Pedro Alexandre Cavroe. *L'Echo de L'Amerique du Sud* [Periódico] : journal politique, commercial et litteraire Rio de Janeiro, RJ : Imperial Typ. de P. Plancher-Seignot, 1827- . Hemeroteca Digital, PR-SOR 00298 [1].

Fig. 14 – Alargamento da casa para o fundo.

A planta resultante dessa ampliação para o fundo tem proporções mais condizentes com o que aparece na iconografia. Além disso, a divisão central voltada para a rua das Marrecas aparece nas imagens com três vãos, enquanto tem apenas dois na planta da Biblioteca Nacional, indicando que de fato foi construída um pouco maior do que o estudo preliminar indica.

A bela casa da rua do Passeio não era a única propriedade imobiliária da família. O casal foi proprietário de outras casas urbanas. Embora tenham comprado casas no Largo da Carioca e na rua das Violas, não os conservavam quando da morte de Tomásia. Os imóveis que aparecem no inventário ficavam na rua das Marrecas, parte da herança dos Gonçalves. Eles investiram também numa chácara, local de lazer e abastecimento básico para a família.

A chácara ficava no Catumbi Grande, e foi comprada em 21 de março de 1805, com pertences e escravos, à viúva Dona Apolônia da Costa[20]:

> "Escritura de venda de uma chácara que fazem Dona Apolônia da Costa, viúva do capitão José da Costa, e seu filho Antônio José da Costa ao Coronel José de Oliveira Barbosa – com seus pertences e escravos, sita no Catumbi Grande, que parte de uma banda com outra do cirurgião João Antônio Damasceno e da outra com a dita de Dona Quitéria Flora e o Capitão José Peixoto (ou Pinto) Dias, correndo os fundos a entestar com terras ou chácara do Capitão Francisco Pires Leal, a qual houve por herança do Capitão José da Costa, que falecendo deixou de herança à sua mulher e filho, metade para cada um, no valor de 6:200$000" 21/03/1805. AN, 4ON, 123, p. 66 *apud Base de dados da Estrutura Fundiária do Recôncavo da Guanabara, sécs XVII e XVIII.*

A casa aparece como um bloco retangular acompanhado de pequena edícula no projeto de 1816 de nova linha de aquedutos para abastecer a cidade[21]. Alguns dos vizinhos do Catumbi aparecem também na área do Passeio Público, como Luiz de Souza Dias[22], que foi genro de José Egídio Álvares de Almeida, e José de Souza Murça[23], sogro do bibliotecário Marrocos.

---

[20] Esclarecemos que o vizinho de Oliveira Barbosa era o negociante José Pinto Dias, pai de Luís de Souza Dias.

[21] *Planta topographica do terreno comprehendido entre Andrahy Grande e o Campo de Santa Anna* . Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Cartografia. ARC 019,02,023. Disponível em http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_cartografia/cart539241/cart539241.jpg , acesso em 05/07/2017.

[22] Luís de Souza Dias foi negociante e diplomata. A propriedade do Catumbi foi herdada de seu pai José Pinto Dias, e aparece na Décima Urbana como pertencente a Viúva Dias e Filhos, firma que sucedeu José em seus negócios.

[23] Décima Urbana. 1825. AGCRJ.

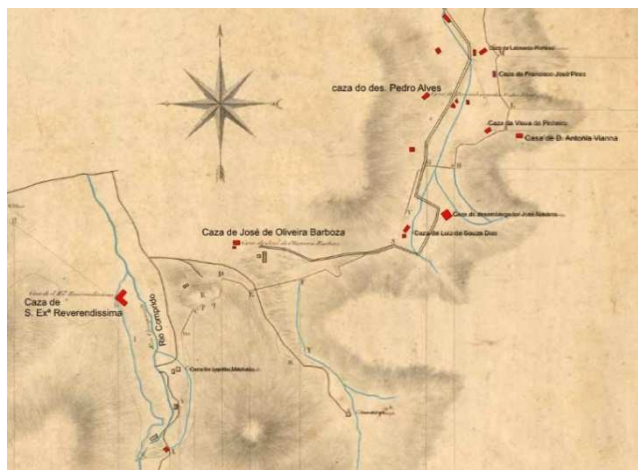



Fig. 15 – Localização da chácara e vizinhos. Planta topográfica do terreno compreendido entre o Andaraí Grande e o Campo de Santana. BNRJ, Cartografia, ARC 019,02,023.

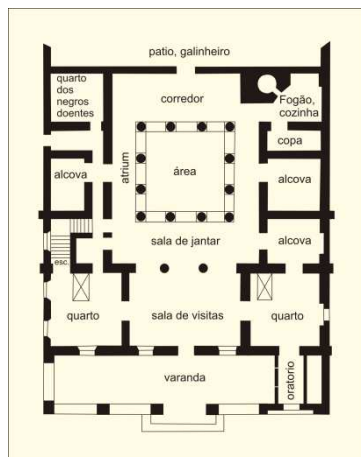
A descrição do inventário de Tomásia apresenta uma casa bastante típica das áreas rurais do Rio de Janeiro:

> Outra morada de casas, térrea, dentro em uma Chácara em um lugar denominado Catumbi Grande, cuja tem de frente setenta palmos e de fundo cento e vinte e cinco Toda formada sobre paredes dobradas de tijolos e pilares e frontais do mesmo as suas divisões com uma varanda à frente, formada colunas de tijolo e seus parapeitos, ladrilhada, com sala, duas alcovas e seus quartos para cômodos, despensa e cozinha forrada e assoalhada, sala, três quartos, com sua varanda do fundo ladrilhada, com seu portão de madeira para o fundo, assim mais na frente da casa seu pátio ladrilhado de tijolo, o que digo de tijolo, com duas escadas, uma de pedra e outra de tijolo que dão entrada para a casa...

O uso de tijolo em parede dobrada e frontal, além dos pilares, e ladrilho pavimentando as varandas e pátios denota uma construção mais cuidada. Ainda eram comuns nesse período casas rurais de adobe e pau-a-pique, mesmo em áreas muito próximas ao centro urbano. A casa não seria muito diferente daquela desenhada por Jean Baptiste Debret para o *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil* (DEBRET, 1965). Debret descreve uma típica casa de chácara nas imediações da cidade com uma planta, duas fachadas e perspectiva do pátio interno. Acreditamos que a chácara descrita por Debret seja a de Luís de Souza Dias, cuja propriedade no Catumbi confrontava com a de Oliveira Barbosa, e que sabemos foi frequentada pelos artistas franceses[24]. As duas casas têm em comum as varandas frontais e dos fundos, executadas com pilares de tijolo sobre parapeito, feição que caracteriza uma das tipologias de casa rural do Rio de Janeiro na classificação de Joaquim Cardoso (1937, p. 209-256). As casas de chácara são menores que as casas de fazenda ou engenho de que trata o trabalho de

[24] A menção à chácara de Luís de Souza Dias aparece em documentação de Symphorien Meunié, assistente de Grandjean de Montigny, encontrada pela Profa. Margareth da Silva Pereira nos Archives Nationales em Paris.

Cardoso: têm apenas uma sala, contra três ou cinco das grandes propriedades rurais, e o número de alcovas e quartos também é menor. Os desenhos de Debret mostram um segundo pavimento parcial, enquanto que a casa de Oliveira Barbosa era integralmente térrea.

Fig. 16 – Planta de uma casa de chácara, desenhada por Debret

É possível que o já mencionado trabalho de Grandjean de Montigny para Luís de Souza Dias no Catumbi [25] tenha sido uma intervenção nessa casa, quando fez contato com a arquitetura rural fluminense, quem sabe já estudando soluções que seriam mais tarde desenvolvidas na reforma da casa de sua própria chácara da Gávea.

Neste artigo apresentamos algumas propostas, ainda de cunho preliminar, de tratamento de múltiplas fontes documentais, como jornais, inventários, plantas, fotografias e pinturas, com o fim de reconstituir imóveis perdidos, rever trajetórias de profissionais e encomendantes e interpretar documentos. O estágio atual de tratamento e digitalização dos acervos documentais permite acesso a fontes primárias de forma inédita, tornando necessária a revisão da literatura clássica sobre história da arquitetura no Brasil, produzida majoritariamente no século XX. Os dois trabalhos apresentados neste Colóquio são os primeiros estudos sobre documentação inédita, que deverão ser complementados a partir de uma análise mais demorada dos documentos no sentido de recompor os ambientes com móveis e objetos, bem como permitir a comparação com outras casas inventariadas do mesmo período.

[25] "Mr. Grand-Jean não ficou sem ter o que fazer; foi o Arquitecto das cazas do Excellentissimo José de Oliveira Barboza, e do Sr. Luiz de Souza Dias;" *Diário Fluminense*, 28 de janeiro de 1828.

Referências bibliográficas

Fontes documentais
Inventário de Maria Tomásia de Oliveira Gonçalves. ANRJ, CODES, Juízo de Órfãos e Ausentes, ZN, n.4075, caixa 916, gal. A
Décima Urbana do Rio de Janeiro. AGCRJ.
Plano da Cidade do Rio de Janeiro Capital do Estado do Brazil. José Custódio de Sá e Faria. 1769. Original manuscrito da Mapoteca do Itamarati (Ministério das Relações Exteriores), Rio de Janeiro.

Periódicos
Diário Fluminense, 28 de janeiro de 1828
Frankfurter Ober-Post-Amts-Zeitung, 1º de junho de 1814.
Jornal do Comércio, 7 de março de 1888.
L'Echo de L'Amerique du Sud [Periódico] : journal politique, commercial et litteraire Rio de Janeiro, RJ : Imperial Typ. de P. Plancher-Seignot, 1827. Hemeroteca Digital, PR-SOR 00298 [1].

Fontes bibliográficas
CARDOSO, Joaquim. "Um tipo de casa Rural no Rio de Janeiro". *In* **Revista do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n. 7, Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde,1937, p. 209-256.

CAVALCANTI, Nireu. **O Rio de Janeiro Setecentista**. Rio de Janeiro: Ed. Zahar. 2004.

DEBRET, Jean Baptiste. **Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil.** São Paulo: Livraria Martins, 1965.

FRAGOSO, João Luís. **Homens de Grossa Aventura. Acumulação e Hierarquia na Praça Mercantil do Rio de Janeiro**, **1790-1830**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998

MARROCOS, Luís Joaquim dos Santos. **Cartas do Rio de Janeiro. 1811-1821**. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, 2008, p. 444.PESSOA, Ana; BANDEIRA, Júlio; LAGO, Pedro Corrêa. **Pallière e o Brasil**. Rio de Janeiro: Ed. Capivara, 2011.

TORRES, Mário H.G. A casa de Grandjean de Montigny na Gávea. *In* **Uma cidade em questão. Grandjean de Montigny e o Rio de Janeir***o*. Rio de Janeiro: PUC/FUNARTE/Fundação Roberto Marinho, 1979. Catálogo da exposição realizada no Solar Grandjean de Montigny.

Fontes bibliográficas digitais
Banco de Dados da Estrutura Fundiária do Recôncavo da Guanabara Sécs. XVII e XVIII. Disponível em www.mauricioabreu.com.br/escrituras. Acesso em 24 jun. 2017.

CARITA, Hélder. Das águas furtadas às estrebarias: zonas de serviço na casa senhorial entre os séculos XV e XVIII. In PESSOA, Ana; MALTA, Marize (Organizadoras). **Anais do II Colóquio Internacional A Casa Senhorial: anatomia dos interiores**. Rio de Janeiro: FCRB, 2016. Disponível em http://www.casaruibarbosa.gov.br/arquivos/file/Seminarios/anais_II_Coloquio_Casa_Senhorial.pdf. Acesso em 7 jul. 2017.

MAGALHÃES, Antonio Maximo de Souza. **Fachadas e plantas baixas da edificação.** Iconografia. ARC.29.8.4(6). Disponível em http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/index.asp?codigo_sophia=36830. Acesso em 5 jul.2017.

Plano da cidade do Rio de Janeiro elevado em 1791 oferecido ao Ilmo. Senhor Concelheiro Luis Beltrão de Gouveia de Almeida chanceller da rellação desta cidade [Cartográfico]. BNRJ. Disponível em http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_cartografia/cart168854.jpg Acesso em 10 abr. 2017.

Planta do palacete Oliveira Barbosa, a rua do Passeio. BNRJ.[Iconográfico] Disponível em http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon325970/icon325970.jpg. Acesso em 6 jul.2017.

Planta topographica do terreno comprehendido entre Andarahy Grande e o Campo de Santa Anna: por onde devem conduzir-se as lagôas do Rio Maracaná a entrar no Rio Comprido e deste no chafaris do dito campo pelo aqueducto que se acha em parte construído pelo tenente coronel engenheiro hydraulico José Carlos Conti. [S.l.: s.n.], 1816. 1 mapa ms., col., amig aquarelado, desenho a nanquim, 74,5 x 103cm. BNRJ, Cartografia - ARC.019,02,023. Disponível em: http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_cartografia/cart539241/cart539241.html Acesso em 29 abr. 2017.

PESSOA, Ana, SANTOS, Ana Lucia Vieira dos, PEREIRA, Margareth da Silva, PEIXOTO, Priscilla. Gosto Neoclássico: Grandjean de Montigny e a arquitetura no Brasil (1816-1850). Inventário e questões de método. *In* CAVALCANTI, Ana; MALTA, Mariza; PEREIRA, Sonia Gomes; (Orgs.). **Histórias da Escola de Belas Artes: revisão crítica de sua História - Painéis de pesquisa. Rio de Janeiro**: EBA/ UFRJ/ 2016. P. 68-87. Disponível em https://joaosextoseminario.files.wordpress.com/2016/07/anais-eletrc3b4nicos-do-vi-seminc3a1rio-do-museu-d-joc3a3o-vi-painc3a9is-de-pesquisa-2015.pdf. Acesso em 30 jun. 2017

ESTUCADORES DE VIANA DO CASTELO EM PALÁCIOS LISBOETAS – A OFICINA DE RODRIGUES PITA E DOMINGOS MEIRA

Isabel Mayer Godinho Mendonça
Doutora de História da Arte/Universidade Nova de Lisboa
isabelmendonca@hotmail.com

Introdução

Lisboa conheceu um grande surto construtivo na segunda metade do século XIX, durante o período do "Fontismo" – assim chamado numa alusão a Fontes Pereira de Melo, o primeiro-ministro da monarquia constitucional portuguesa responsável pelo fomento de obras públicas e pela modernização das infra-estruturas do país.

Nas numerosas campanhas decorativas que então proliferaram, um pouco por todo o país, vão participar estucadores do norte de Portugal, sobretudo de três das freguesias do concelho de Viana do Castelo, situadas junto à costa: Afife, Areosa e Carreço. Entre esses estucadores destacaram-se Manuel Afonso Rodrigues Pita e Domingos António da Silva Meira, mestre e discípulo, cuja oficina foi responsável por uma boa parte dos estuques decorativos então realizados em Lisboa e noutros pontos do país.

Entre as muitas obras que já identificámos, realizadas pela operosa oficina dos dois mestres vianenses, destacaremos alguns dos estuques ainda existentes em palácios e palacetes da região de Lisboa, pertencentes à Casa Real e a destacados membros da nobreza e da plutocracia da época: os palácios do Rato e de S. Sebastião da Pedreira e o palacete Morais Carvalho (Cinemateca Nacional), em Lisboa, e os palácios da Pena e de Monserrate, em Sintra.

As composições arquitectónicas, os modelos decorativos e os elementos figurativos que encontramos nos interiores destes edifícios mostram sempre soluções inovadoras e uma grande imaginação.

O ecletismo marca presença nos estuques dos dois mestres, surgindo, lado a lado, elementos ornamentais que glosam os vários estilos do passado.

A representação de elementos naturalistas e o gosto pelo orientalismo são igualmente uma constante, colhendo muitas vezes inspiração directa nas coloridas gravuras de Owen Jones (1809/1874), um dos mais influentes teóricos do design do seu tempo, reunidas na sua ***The Grammar of Ornament***, publicada em Londres, em 1856[1].

Viana do Castelo, alfobre de estucadores

Os estuques decorativos conheceram um notável desenvolvimento no centro e sul de Portugal ao longo dos séculos XVII e XVIII[2]. A partir do século XIX, porém, a história do estuque passou a escrever-se a partir do norte do país, mais concretamente do distrito de Viana do Castelo[3].

---

[1] Owen Jones, *The Grammar of Ornament. Illustrated by examples from various styles of ornament. One hundred folio plates, drawn on stone by F. Bedford, and printed in colours by Day and Son*, Londres, 1856. A obra reúne 19 estilos artísticos e um capítulo final com motivos naturalistas do mundo vegetal. As 112 gravuras que o ilustram, realizadas pelo processo inovador da cromolitografia, contêm ornamentos retirados da arquitectura e das artes decorativas de diferentes culturas. Através da análise dos estilos, Owen Jones propunha-se chegar aos princípios do design, à sua "gramática", e assim inspirar novas criações.

[2] Sobre a evolução dos estuques decorativos em Portugal durante este período, vejam-se Flórido de Vasconcelos, "Considerações sobre o estuque decorativo", in *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, Lisboa, nº 2, vol. V, 1966, pp. 34-43; e Isabel Mayer Godinho Mendonça, «Estuques Decorativos em Portugal. Do Manuelino ao Neoclássico», in *Actas do I Encontro sobre Estuques Portugueses*, Porto, Museu Soares dos Reis e Museu do Estuque, 2008, pp. 34-49.

[3] Além das já mencionadas freguesias do concelho de Viana do Castelo, devem ainda referir-se algumas freguesias de outros concelhos, também no distrito de Viana do Castelo, de onde provieram estucadores ao longo do século XIX e inícios do XX, nomeadamente Caminha, Fafe e Vilar de Mouros. Sobre os estucadores de Vilar de Mouros, cf. Paulo Torres Bento, Joaquim Aldeia Gonçalves, Plácido Silva Souto e António Rocha Lages, "Dos caiadores aos estucadores e maquetistas vilarmourenses", in *Cadernos do Património Vilarmourense*, II, Vilar de Mouros, Centro de Instrução e Recreio Vilarmourense – Grupo de Estudo e Preservação do Património Vilarmourense, 2009, pp. 11-61.

Fig. 1. Mapa de Portugal, com a localização do Distrito de Viana do Castelo.

Esta circunstância é tanto mais inusitada, quanto é certo que a decoração em estuque de relevo não foi prática corrente no Norte. Até ao último quartel do século XVIII, predominaram aí os tectos fabricados com as boas madeiras da região, dada a ausência de jazidas de gesso e de pedra calcária, materiais indispensáveis à realização da argamassa do estuque.

Já foram avançadas várias explicações para este fenómeno, mas ainda nenhuma está comprovada. Uma das mais fantasiosas partiu de Liberato Telles, condutor de obras públicas e autor de vários textos sobre técnicas de construção, que num dos seus escritos tentou explicar o aparecimento de tantos estucadores na região de Viana do Castelo através de uma alegada fuga de mestres lisboetas para o norte do país, nomeadamente para Viana do Castelo e Caminha, por altura das invasões napoleónicas (SILVA, 1901).

Avelino Ramos Meira, autor de uma monografia de Afife e ele próprio estucador e natural daquela freguesia, adianta outra hipótese que julgamos bem mais verosímil: a formação

dos rebocadores e caiadores[4] nortenhos junto de estucadores italianos, nos locais para onde migraram em busca de oportunidades de trabalho nas obras então em curso, na sua grande maioria na região do Porto e Lisboa[5].

> "Como já nesse tempo os homens de Afife emigravam para Lisboa, em navios saídos de Viana do Castelo, e para o Porto a pé, onde trabalhavam pelo oficio de caiadores, a rebocar paredes, foram eles os primeiros ajudantes dos estucadores italianos e com eles aprenderam a nova arte, chegando mais tarde, os estucadores de Afife, a ultrapassarem os seus mestres italianos, como se prova pelos trabalhos dessa época, existentes em Lisboa, no Porto, Coimbra e noutras cidades, e até nos solares e igrejas das aldeias do país" (MEIRA, 2004, p. 107).

A partir de meados do século XVIII começamos a encontrar rebocadores de Afife em edifícios onde está documentada a intervenção do arquitecto italiano Nicolau Nasoni, nomeadamente na igreja de Santa Marinha de Vila Nova de Gaia. Aí trabalharam os "mestres rebocadores Manuel Alves Bezerra e Mateus Alves Bezerra, naturais da freguesia de Afife, junto a Viana", segundo informação do mesmo Avelino Meira, que ainda adianta terem os mesmos trabalhando na igreja dos Clérigos, na cidade do Porto (MEIRA, 2004)[6].

Também as obras de remodelação da sé do Porto tiveram a participação de homens de Afife. A 1 de Setembro de 1766, na "Féria dos Rebocadores" (folha de salários) deste estaleiro, encontramos 26 homens de Afife, referidos como "rebocadores da Fifa"[7]. É bem provável, contudo, que trabalhadores dessa região minhota já anteriormente tivessem colaborado na obra de vulto do principal templo da cidade, cujos interiores foram completamente transformados entre 1719 e 1723 sob a direcção do mestre de estuque lisboeta António Pereira (FERREIRA-ALVES, 2005)[8].

---

[4] Rebocador ou caiador era aquele que rebocava paredes com argamassa de cal e areia, caiando-as de seguida, sendo então raro o emprego do termo estucador (cf. Paulo Torres Bento e outros, "Dos caiadores aos estucadores e maquetistas vilarmourenses", ob. cit., p. 17).

[5] Várias razões têm sido apontadas para essa migração, especialmente sentida nas regiões costeiras do distrito de Viana do Castelo, nomeadamente o assoreamento do litoral, inutilizando muitos portos, e sucessivos desastres climatéricos. Cf. Alberto A. Abreu, "Aspectos da crise climática dos séculos XVI-XVIII no Noroeste de Portugal", in *Para a história de Viana do Castelo. Ensaios*, I, Viana do Castelo, Câmara Municipal de Viana do Castelo, 2004-2005, pp. 131-141.

[6] Citando informação do Arquivo Distrital do Porto.

[7] Nessa folha de pagamentos são referidos Francisco Fernandes, Lourenço Pinto, Félix da Silva, Domingos Gonçalves, Anacleto Gonçalves, Domingos Ramos e António Ferreira, todos rebocadores, e mais 19 trabalhadores indiferenciados.

[8] António Pereira, inicialmente contratado apenas como estucador, mas que cedo viria a dirigir toda a obra da Sé, trouxe consigo para o coadjuvar o oficial de estuque lisboeta Francisco Xavier. Sob as suas ordens trabalharam Manuel Ramos, responsável pela obra da cimalha da nave, e vários "alvenéus" (pedreiros), que, além de assentarem pedraria e fazerem portas e janelas, também realizaram os estuques.

Uma outra obra bem documentada congregou homens de Afife, já na transição dos séculos XVIII e XIX, entre 1794 e 1804: o revestimento de estuque da capela da Ordem Terceira de S. Francisco, no Porto, da responsabilidade do arquitecto italiano Luigi Chiari. Lá trabalharam Manuel e José Alves Moreira, e João e António Alves Bezerra, entre muitos outros referidos nas folhas de pagamento (LEITE, 2008).

Se estas obras documentadas no norte de Portugal provam inequivocamente a existência de muitos rebocadores/caiadores da região de Viana do Castelo a trabalhar assiduamente em trabalhos de estuque ainda na segunda metade do século XVIII, mais difícil tem sido comprovar a presença desses homens junto dos estucadores ítalo-suíços activos em Lisboa desde o reinado de D. João V – muitos destes vindos de Madrid, da obra do novo palácio real, onde na sua maioria eram designados apenas por meros "albañiles" (alvenéus) (MENDONÇA, 2014b).

A consulta de duas importantes fontes documentais relativas aos anos que se seguiram ao terramoto – os róis de confessados da freguesia de Santa Catarina (Arquivo do Patriarcado de Lisboa [APL] – Róis..., s.d.) e os livros de maneios do fundo das Décimas da Cidade (Arquivo do Tribunal de Contas [ATC] – Décima..., s.d.) – revelou-nos a presença de um grupo alargado de trabalhadores indiferenciados residindo nessa freguesia, no nº 187 do já desaparecido beco do Esfolabodes, entre a rua da Caldeira e a travessa do Lavre. Entre 1758 e 1768 viviam aí, em comunidade, entre duas a cinco dezenas de "galegos" (como são referidos pelo pároco de Santa Catarina nos róis de confessados[9]), ou de "homens de ganhar" (assim identificados nos livros das Décimas). Os nomes que encontrámos nestas duas fontes são apelidos ainda hoje correntes nas freguesias de Afife, Carreço e Areosa, do concelho de Viana do Castelo (PUGA, 2013)[10]: Enes, Rodrigues Moreira, Afonso, Rua, Vale, Afonso do Cabo, Pequito, Vieitas e Longarito, entre outros mais comuns. Muitos destes homens seriam parentes próximos, a avaliar pela comunhão de apelidos: António e Francisco Enes da Lage; João, António, José, Matias, Manuel e Francisco Afonso; Manuel e Amaro Álvares do Vale; Domingos, António e Manuel Vieitas; António e José Gonçalves Arneiro; João e Domingos Pires Moreira; Francisco e José Afonso Pequito, etc..

É bem possível que este dilatado grupo de homens da região de Viana tenha colaborado nas obras de grandes dimensões então em curso em Lisboa, nomeadamente na igreja dos

[9] Que aqui certamente confundia os naturais da Galiza (que emigravam em grande número para Lisboa, onde muitos desempenhavam funções modestas como trabalhadores indiferenciados) com os seus vizinhos minhotos.
[10] Tal como nos comprovou Casimiro Puga, estudioso das famílias da região.

Paulistas e na capela da Ordem Terceira de Jesus, ambas na freguesia de Santa Catarina, onde ainda hoje podemos admirar alguns dos melhores tectos estucados realizados a seguir ao terramoto (MENDONÇA, 2014). Nessas duas obras trabalharam, além de João Grossi, então já director da Aula de Desenho e Estuque das Reais Fábricas do Rato, os estucadores Sebastião e José Toscanelli, Pedro Cristóvão Agostinho (Pietro Cristoforo Agustini), Quadri e ainda Miguel Real (Michele Reale) – todos eles naturais do Ticino, o cantão suíço de língua italiana (MENDONÇA, 2012)[11].

A confirmar-se a colaboração destes "homens de ganhar" nas muitas obras então em curso na capital, veríamos corroborada a afirmação de Avelino Meira sobre a sua aprendizagem junto dos estucadores italianos e explicado o mistério do aparecimento deste verdadeiro "escol" de estucadores oriundo das três freguesias de Viana do Castelo, que ao longo do século XIX irão dominar a arte do estuque em Lisboa, no Porto, Coimbra e noutras cidades, e até nos solares e igrejas das aldeias do país (MEIRA, 2004).

A partir de meados do século XIX, com o desenvolvimento social e urbano que acompanhou o Fontismo, começam a aparecer vários estucadores da região de Viana do Castelo documentados em obras importantes de Lisboa, nomeadamente José Moreira e António de Amorim, de Afife, e Manuel Afonso Rodrigues Pita, de Carreço (MEIRA, 2004).

Na mesma altura partiram para vários pontos do Brasil numerosos estucadores da região, num movimento migratório que se prolongou pelo primeiro quartel do século XX. Alguns nomes recolhidos no Arquivo Distrital do Porto: Manuel Francisco Gonçalves Ramos, que partiu em 1838 rumo ao Rio de Janeiro, Duarte Lourenço Manço, Zeferino Afonso Moreira e José Afonso Moreira, que lhe seguiram os passos em 1845, Domingos Moreira da Nora e Silvestre Enes do Vale, que partiram para o Rio Grande dois anos depois, e Bento Alves dos Santos (para o mesmo destino, já em 1915) (Arquivo Distrital do Porto [ADP] – Livros..., s.d. apud LEITE, 2008).

---

[11] Na mesma altura viviam na mesma freguesia de Santa Catarina, no nº 3 da rua da Portuguesa, três outros oficiais estucadores, igualmente ítalo-suíços – João Baptista Falcão (Falcone), Pedro Catana (Cattaneo?) e Domingos Serena.

A oficina de Manuel Afonso Rodrigues Pita

Manuel Afonso Rodrigues Pita nasceu a 25 de Fevereiro de 1821, no lugar de Paçô, freguesia de Carreço. Era filho de Caetano Afonso Castro e de Ana Maria da Silva. A família do pai era natural de Paçô e a da mãe do lugar de Agrichoso, da freguesia de Santa Cristina de Afife (Arquivo Distrital de Viana do Castelo [ADVC] – Baptismos..., s.d. a)[12]. Nada se sabe sobre a sua formação, mas em 1846 – teria então 25 anos – estava já em Lisboa, trabalhando nos estuques do palácio do marquês de Viana (o palácio do largo do Rato onde hoje se encontra a sede do Partido Socialista, que alguns anos mais tarde passou a ser conhecido como palácio Praia e Monforte, o título dos novos proprietários).

No roteiro que em 1910 escreveu sobre Lisboa e arredores, o então director da Biblioteca Nacional, Gabriel Pereira (1847/1911), registou as poucas informações documentais conhecidas sobre Pita. Refere então o seu contributo para os estuques da cidade:

> "De Rodrigues Pitta são os tectos do palácio do marquês de Viana (1846) ao Rato, hoje propriedade do Sr. Marquês da Praia. Em 1858 e 1886 ornamentou o salão de baile do palácio da Junqueira (actual palácio Burnay) e dois salões do palácio Costa Lobo, no campo de Santana. Deixou trabalhos de grande fôlego nos palácios de José Maria Eugénio d'Almeida, a S. Sebastião da Pedreira, Gandarinha que tem magnificas escaiolas na galeria, e no do Marquês de Penafiel. A esplêndida sala do Conselho de Ministros, no Ministério do Reino, tem o tecto muito trabalhado, não de grande efeito"(PEREIRA, 1910, p. 211).

O jornalista João de Mendonça, no artigo que escreveu para o "Diário Illustrado" a 11 de Dezembro de 1894, dedicado a Domingos Meira, refere Rodrigues Pita como "distincto estucador", responsável pela "descoberta" dos dotes artísticos daquele seu discípulo, que terá levado a inscrever na Academia de Belas-Artes, em Lisboa (MENDONÇA, 1894).

Outras informações documentais vieram entretanto a lume. Rodrigues Pita foi responsável pela campanha de estuques realizados no palácio da Pena, na serra de Sintra, nos anos de 1858 e 1859, assinando, a 6 de Agosto de 1858, um contrato para a obra de estuque da "sala dos embaixadores", pelo montante de 250$000 (Arquivo Histórico da Casa de Bragança [AHCB] – Núcleo D. Fernando, 1859 apud SCHEDEL, 2016)[13].

[12] Agradecemos esta informação a Casimiro Puga.

[13] O contrato foi revelado por Mariana Pimentel Fragoso Schedel em ***Palácio da Pena 1839-1885 – Casa de D. Fernando de Saxe-Coburgo. Morada e Museu***. Segundo esta investigadora, Rodrigues Pita terá realizado, além dos estuques do salão nobre (a sala dos embaixadores do contrato), os estuques da sala de fumo ou sala indiana, referida na documentação como "quarto d'El Rei" (SCHEDEL, 2016, pp. 153-165).

Entre 1872 e 1876 dirigiu a obra de estuques do novo edifício da Câmara Municipal de Lisboa, para o qual também realizou os modelos em gesso dos fechos das janelas e os bustos que ainda hoje decoram a galeria da escada nobre (Arquivo Histórico Municipal de Lisboa [AHML] – Livro de..., s.d.).

Agora referido na documentação como "arquitecto de Lisboa", Rodrigues Pita foi em 1873 a Castelo de Vide, onde "delineou a obra [do retábulo-mor da igreja matriz de Santa Maria da Devesa] e orçou-a em 2.600$000 réis", em resposta a uma solicitação que a paróquia dirigira à Junta da Bula da Cruzada (REPENICADO; CARVALHO, 1965, 2006, p. 124, pp. 54-55).

Além da sua colaboração estreita com Domingos Meira e com Manuel Joaquim Afonso Rodrigues, ambos seus discípulos e pertencentes à mesma geração (Manuel Joaquim, seu sobrinho e ajudante na obra dos Paços da Câmara de Lisboa, nascera em Paçô a 28 de Dezembro de 1840) (ADVC – Baptismos..., s.d. b)[14], Manuel Afonso Rodrigues Pita empregava na sua oficina numerosos estucadores, como se deduz da consulta dos documentos de obra do palácio de José Maria Eugénio de Almeida (também conhecido como palácio Vilalva, no largo de S. Sebastião da Pedreira), em Lisboa (Arquivo e Biblioteca de Eugénio de Almeida [ABEA] – Obras, 1864)[15].

A fazermos fé na informação de Gabriel Pereira, Pita voltou a trabalhar no salão de baile do palácio Burnay em 1886, talvez refazendo os estuques que realizara três décadas antes – em 1856 – no palácio então pertencente ao "Monte Cristo" (como era conhecido o capitalista Manuel Pinto da Fonseca).

Após a sua morte, cuja data precisa não está documentada (mas que terá ocorrido necessariamente antes de 1894, o ano do artigo de João de Mendonça, no qual já é referido como falecido), a oficina de Rodrigues Pita passou a ser dirigida pelo seu antigo aluno e mais imediato colaborador, Domingos Meira.

[14] Agradecemos esta informação a Casimiro Puga.

[15] Aí são referidos os seguintes estucadores: João Passos, José Passos, Pedro Mariano, Custódio da Assunção, Manuel Lima, Bernardo da Silva, Joaquim Liorne, Francisco Carvalho, José Tomar, David Fernandes, José Fernandes, João Branquinho, José da Constância, António Moreira, José Fernandes e José Baptista (todos com um salário diário de 1.000 réis), João e José Carabella, ou Caravella (900 réis), José Afonso Pita (750 réis), Augusto Ferreira (600 réis), Manuel Pedro (450 réis), João Sobral e Domingos Gonçalves (400 réis). Na mesma obra aparecem ainda dois trabalhadores indiferenciados: Manuel Camarão, com uma diária de 320 réis, e José de Azevedo, com 240 réis.

Domingos Meira, estucador e "arquitecto decorador"

Sobre Domingos António Azevedo da Silva Meira (1840/1928) e a sua actividade existem muito mais informações e já alguns estudos[16]. Nascido a 15 de Outubro de 1840 no lugar de Pedreira, freguesia de Santa Cristina de Afife (PUGA, 2013), teve direito a três notícias biográficas – a primeira, que vimos referindo, publicada pelo jornalista João de Mendonça no **Diário Illustrado** em 11 de Dezembro de 1894 (MENDONÇA, 1894)[17], a segunda em 1908, no **Grande Álbum Artístico, Literario e Anunciador da Empreza da Revista Brasil-Portugal Consagrado à Exposição Nacional do Rio de Janeiro de 1908** (Grande Álbum Artístico..., 1908), e a terceira em 1912 no conhecido **Diccionario Histórico** de Esteves Pereira e Guilherme Rodrigues (PEREIRA; RODRIGUES, 1912). Da conjugação destes textos extraem-se informações importantes sobre a sua origem e formação, em parte utilizadas por Avelino Ramos Meira na sua monografia de Afife, publicada em 1945[18].

Fig. 2. Retrato de Domingos Meira, Grande Álbum Artístico, Literario e Anunciador da Empreza da Revista Brasil-Portugal Consagrado à Exposição Nacional do Rio de Janeiro de 1908, p. 104.

Domingos Meira aprendeu as primeiras letras junto de um tio padre que o guiava para a vida sacerdotal. Mas a morte do tio apontar-lhe-ia outro destino: frequentou a escola em Viana do Castelo e tornou-se aprendiz de Manuel Afonso Rodrigues Pita, que acompanhou a Lisboa em 1857 para trabalhar nos estuques do palácio do Monte Cristo, à Junqueira. É bem provável

[16] Sobre Domingos Meira: LORENA (2007), MENDONÇA (2012) e FRADE (2016).
[17] Neste artigo são pela primeira vez enumeradas algumas das muitas obras que Meira até então realizara.
[18] O texto de Avelino Ramos Meira (MEIRA, 2004), reutilizado com algumas adições por Fernandes (1981), tem invariavelmente servido de base às referências sobre a vida e a obra deste mestre estucador.

que a sua vinda para Lisboa esteja relacionada com a colaboração entre o seu pai, Manuel António Meira (PUGA, 2013), e Rodrigues Pita, revelada numa carta do pai do jovem aprendiz a um mestre-de-obras de Afife, João Ramos Paz, escrita a 11 de Setembro de 1858. Manuel António Meira, que então trabalhava em Sintra, queixava-se das dificuldades em receber o dinheiro que Pita lhe devia pelos trabalhos que realizara na "capela real", aparentemente como rebocador e caiador (Arquivo privado da Casa da Quinta [APCQ] – Carta de Manoel António Meira, s.d.)[19].

Em Lisboa, por instigação do seu mestre e ainda do pintor António Manuel da Fonseca, Domingos Meira frequentou a Academia de Belas-Artes, "onde manifestou sobejas provas de inteligência e de talento" (MENDONÇA, 1894). A sua formação em Portugal foi completada pelas várias viagens de estudo que fez a França, Inglaterra, Bélgica, Suíça, Itália e à vizinha Espanha, onde visitou os monumentos árabes de Sevilha e de Granada. As suas deslocações a Espanha foram incentivadas pelo rei D. Fernando II, que muito apreciava o seu trabalho. Avelino Ramos Meira relata inclusivamente uma historieta curiosa que terá lido numa revista publicada no Rio de Janeiro, em 1908, cujo título infelizmente não refere.

> "Este Príncipe [referia-se a D. Fernando], que era um amador das artes, tinha por Domingos Meira uma afeição muito especial, e quando este artista ia ao Palácio da Pena, em Sintra, era imediatamente recebido.
>
> É a Domingos Meira que se deve a decoração do grande salão do Castelo da Pena, em Sintra, assim como noutras dependências do mesmo Castelo, e também no Palácio das Necessidades, no que foi sempre auxiliado por estucadores de Afife.
>
> Estes trabalhos mereceram-lhe ser condecorado com a Comenda da Ordem de Cristo.
>
> Naquele tempo, a arte decorativa de estucador estava na sua época aurea, e os estucadores iam para as obras de sobrecasaca e chapéu alto, ou de fraque, colete branco, calça de fantasia e chapéu de coco.
>
> Certo dia, quando trabalhavam no Castelo da Pena, D. Fernando disse a Domingos Meira que o chapéu alto ou de coco não era próprio para campo; pediu a nota de todos os estucadores e mandou-lhes comprar, em Lisboa, chapéus moles, chamados de "carteira", muito finos, e deu um a cada estucador, prova da muita estima que tinha pelos artistas afifenses" (MEIRA, 2004, pp. 110-11).

Domingos Meira esteve presente na Exposição Universal de Paris de 1900, com "decorações fixas em estuque" (*Exposition*..., 1900, p. 172), na Exposição Universal de Saint Louis, nos EUA, em 1904, apresentando "mármores artificiais" (*Official Catalogue*..., 1904, p.

[19] Agradeço a cedência da carta de Manuel António Meira ao sr. Casimiro Puga.

148), e na Exposição Nacional do Rio de Janeiro de 1908, onde deu a conhecer vários elementos arquitectónicos em gesso fabricados na sua oficina: pedestais, colunas, medalhões, alizares e sobreportas (Catalogo..., 1908, p. 401).

Quer João de Mendonça, quer o autor do álbum do Rio de Janeiro, quer Esteves Pereira e Guilherme Rodrigues, quer ainda Avelino Meira, referem um número impressionante de obras realizadas por Domingos Meira em vários pontos do país, algumas já desaparecidas, outras de difícil identificação.

Citaremos apenas os mais importantes edifícios referidos pelas quatro fontes:

- em Lisboa: a sala do Conselho de Estado, no Ministério do Interior; os palácios dos duques de Loulé e de Palmela, dos marqueses da Praia e Monforte, do Faial, da Foz, de Pombal, dos condes de Folgosa, de Porto Covo, de S. Marçal, de Nova Goa, de Cabral, de Daupiàs, da Boa Vista, de Geraz do Lima e do Paço do Lumiar, dos viscondes de Porto Salvo e de Reboredo, de Alfredo Guedes, Manuel de Castro Guimarães, Francisco Simões Margiochi, Carlos Eugénio de Almeida, José e Francisco Ribeiro da Cunha, Eduardo Coelho e Alfredo Ribeiro; os palacetes Lima Mayer e Sotto-Mayor; a galeria do palácio do conselheiro Morais Carvalho; o salão nobre e a escadaria da Escola Médica de Lisboa; o Museu de Artilharia; os salões do Turf-Club, ao Chiado;
- nos arredores da capital: os palácios de Monserrate e de Monsanto; e os estuques do chalet da rainha D. Maria Pia, no Estoril;
- em Évora: o teatro Garcia de Resende e o palácio Barahona;
- na Figueira da Foz: o palácio Sotto-Mayor;
- no distrito de Beja: o edifício da Câmara Municipal desta cidade e o palácio do marquês de Alvito, no Alvito;
- em Estói (Faro): o palácio do visconde de Estói;
- no Porto: o Grande Hotel e o palacete Braguinha, a S. Lázaro.

Domingos Meira viria a ser agraciado com a insígnia de cavaleiro da Ordem de Cristo. Na carta de mercê, datada de 24 de Julho de 1895, a Casa Real justificava a atribuição desta honraria com as muitas obras que realizara, na sua qualidade de “architecto

decorador" (Arquivo Nacional/Torre do Tombo [AN/TT] – Registro Geral de Mercês, s.d., fls. 50v – 51v)[20].

Em 1897 encontrámos uma primeira referência à firma "Meira & Meira", de que Domingos Meira era proprietário e sócio-gerente, no papel timbrado de uma carta comercial por ele enviada à Direcção dos Edifícios Públicos e Fornecimento de Materiais (AN/TT – Ministério..., s.d.). O escritório da firma situava-se na rua Rosa Araújo, nº 25, em Lisboa – localização que ainda se mantinha em 1908, por altura da sua participação na Exposição Nacional do Rio de Janeiro (Catalogo..., 1908, p. 401). Domingos Meira era também proprietário de uma oficina não muito distante, na rua do Salitre, nº 334 (AN/TT – Arquivo..., s.d.)[21], e de uma "fábrica de gesso a vapor" com dois fornos, situada na "Quinta do Bahute", nºs 4 a 7, em Campo de Ourique, fronteira ao cemitério dos Prazeres (AN/TT – Ministério..., s.d.)[22].

Na sua oficina, Meira ocupava-se de "toda a obra de Estuques e Pinturas", como era referido no papel timbrado de várias cartas enviadas em 1895 ao conde de Burnay (AN/TT – Arquivo..., s.d.). Na fábrica de Campo de Ourique produzia "gesso de estuque", "com matérias primas de primeira qualidade". Tinha ainda para venda "cré, (...) pó de pedra, areia do Rio Secco, cimento de todas as qualidades [e] Ornatos para tectos e paredes, etc." (AN/TT – Ministério..., s.d.)[23]. Era pois um negócio completo: na sua oficina ocupava-se de obras de estuques e de pintura decorativa, em que utilizava o gesso que produzia na sua fábrica, a cré, o pó de pedra, a areia e ainda os ornatos pré-fabricados que comercializava através da firma "Meira & Meira".

Entre os seus colaboradores mais próximos, Avelino Ramos Meira cita três estucadores de Afife: Francisco Enes Meira, António Afonso da Silva e Domingos Ruas (MEIRA, 2004).

A 31 de Dezembro de 1923, Domingos Meira redigiu o seu testamento em Lisboa. Morava então na Av. da Liberdade, nº 176, não muito longe das instalações da sua firma, numa das

---

[20] A 27 de Julho de 1895, *"atendendo às circunstancias que concorrem na pessoa de Domingos António da Silva Meira, architecto decorador, e querendo dar-lhe um publico testemunho da [sua] munificencia"*, o rei D. Carlos concedeu-lhe a mercê de cavaleiro da Ordem Militar de Nosso Senhor Jesus Cristo.

[21] Como se deduz do seu papel timbrado, em 1895.

[22] A travessa do Bahuto, que parte do largo em frente ao cemitério dos Prazeres, é a única reminiscência desta antiga propriedade, onde se situava a fábrica de gesso de Domingos Meira.

[23] Na carta em que oferecia os seus préstimos à Direcção dos Edifícios Públicos e Fornecimento de Materiais, Meira explicava: *"Para as necessidades da minha Industria montei dois fornos para fabricação de gesso com matérias primas de primeira qualidade como V. Exa. poderá examinar pela amostra junta. O gesso que eu fabrico é milhor do que o do mercado, não há superior nos outros Paizes. A necessidade de ter bom material obrigou-me a montar os fornos onde produzo quantidade superior á do meu consumo. Por este motivo offereço á Direcção de Edificios Publicos estes materiais pelos preços do gesso ordinario dos mais estabelecimentos. De V. Exa. com a maior consideração, Attento e Obrigado, Domingos Antonio da Silva Meira*".

zonas mais elegantes da capital. Mas voltaria amiúde à sua terra natal. Foi na "Casa do Concheiro", que entretanto adquirira, no lugar da Pedreira, em Afife, que faleceu a 24 de Junho de 1928, a caminho dos 88 anos de idade (ADVC – Registro..., s.d. c).

O palácio da Pena, na serra de Sintra

O palácio da Pena foi erguido a partir das ruínas manuelinas do convento jerónimo de Nossa Senhora da Pena, compradas em 1838 por D. Fernando, marido da rainha D. Maria II. Para levar a cabo este projecto, D. Fernando contou com o apoio de um geólogo e engenheiro militar alemão, o barão de Eschwege. As obras de arquitectura estavam terminadas em 1868 (CARNEIRO; SCHEDEL, 2007, 2016).

Fig. 3. Vista do palácio da Pena.

O articulista do "Diário Ilustrado" a que já nos referimos, João de Mendonça, refere concretamente a presença de Domingos Meira nas obras da Pena e confirma o apreço que por ele tinha D. Fernando:

> "El rei D. Fernando tinha em grande estima a Domingos Meira, e aprazia-se muito em conversar com elle sobre arte. A pedido de Domingos Meira, mandou à Italia consultar afamados artistas sobre o projecto que elle elaborára para a restauração de algumas sallas do castello da Pena, em Cintra. O projecto voltou de Roma e de Florença com grande elogio ao seu auctor" (MENDONÇA, 1894).

Em 1908, o Grande Álbum Artístico publicado por altura da Exposição Nacional do Rio de Janeiro referia que Domingos Meira tinha realizado os estuques do "Grande Salão do Castelo da Pena em Cintra e mais aposentos por bastantes anos".

Também Avelino Ramos Meira, o autor da monografia de Afife, menciona a presença de Meira na "decoração do grande salão do Castelo da Pena, em Sintra, assim como noutras dependências

do mesmo Castelo, e também no Palácio das Necessidades, no que foi sempre auxiliado por estucadores de Afife" (MEIRA, 2004, p. 110-111).

Curiosamente, nenhuma destas fontes faz qualquer alusão à participação de Rodrigues Pita na obra de estuques realizada em 1858 e 1859, recentemente revelada pela documentação (SCHEDEL, 2016, p. 157-58). Dessa campanha terá permanecido, além de parte dos estuques do salão nobre, também a decoração da sala anexa, conhecida como sala de fumo ou sala indiana (SCHEDEL, 2016, p. 157-58).

Os estuques remanescentes revelam já a influência da obra de Owen Jones, ***The Grammar of Ornament***, publicada em 1856, dois anos antes da sua execução: nos medalhões das paredes do salão nobre, Pita utilizou elementos decorativos árabes retirados da prancha XXIII (intitulada "Arabian nº 3"), enquanto na sala de fumo estão presentes motivos florais naturalistas indianos, de tradição mogol, inspirados em motivos idênticos da prancha XLIX ("Indian nº 1" / 15).

Mais de três décadas depois, durante as campanhas decorativas que aí decorreram entre 1880 e 1884 (AHCB – Núcleo de D. Fernando II, s.d. apud SCHEDEL, 2016), Domingos Meira também se inspirou na mesma obra de Owen Jones para os estuques que realizou em várias salas do palácio. Nas paredes do salão nobre, Meira aplicou um padrão de laçarias que segue de perto a decoração mourisca da prancha XLII e vários enrolamentos vegetalistas inspirados na decoração árabe da prancha XXXIII do álbum de Owen Jones. Os estuques ornamentais de Meira convivem hoje com parte da decoração em estuque que aí permanece da campanha de Rodrigues Pita (SCHEDEL, 2016, p.257-260).

Numa pequena sala anexa à sala indiana, as paredes e o tecto cobrem-se de motivos encanastrados em branco sobre fundo rosa, inspirados numa gravura de Jules Bourgoin (1838/1908), arquitecto, teórico do ornamento e talentoso desenhador que se especializou em elementos decorativos da arte islâmica, com a qual contactou sobretudo em missões oficiais no Egipto. Uma gravura deste artista serviu de inspiração à decoração dos estuques do tecto do "quarto principal de cama" (o quarto de dormir de D. Fernando e da condessa de Edla): fitas entrelaçadas formando estrelas e outras figuras geométricas, uma das 190 composições por ele criadas (BOURGOIN, 1873 apud SCHEDEL, 2016, p. 229, 256) 24.

---

[24] Sobre a obra deste artista, veja-se: MADELEINE-PERDRILLAT, A. *et al.* ***Jules Bourgoin (1838-1908)*** – *L'obsession du trait*. Paris: INHA, 2012.

Um aspecto que iremos encontrar com frequência nos estuques de Meira está presente na obra que realizou para o palácio da Pena: o gosto pelo naturalismo, exemplificado pelo friso de troncos podados e entrançados com pinhas que abraça a abóbada neo-manuelina da sala das Damas (a sala de toilette da condessa de Edla) e pela imitação de outros materiais, no caso vertente a madeira de pinho que reveste paredes e abóbada da mesma sala.

Fig. 4. Pormenor do tecto da sala das Damas, no palácio da Pena.

O Palácio de Monserrate, na serra de Sintra

Sir Francis Cook, abastado negociante inglês, agraciado com o título de visconde de Monserrate em 1870, fez construir este palacete na serra de Sintra aproveitando parte da estrutura de uma casa neo-gótica aí existente, que fora propriedade de um outro comerciante, Gérard Devisme. O projecto, do arquitecto inglês James Knowles Junior, foi realizado em 1858. As obras começaram em 1862 e estavam terminadas em 1864 (COUTINHO, 2008).

Fig. 5. Vista do palácio de Monserrate.

As quatro fontes que mencionámos (João de Mendonça, Esteves Pereira e Guilherme Rodrigues, o **Álbum Artístico** do Rio de Janeiro e Avelino Meira) referem unanimemente a participação de Domingos Meira na obra de estuques deste palácio. Meira era ainda muito jovem e trabalhava havia poucos anos na oficina de Rodrigues Pita, mas certamente adquirira já alguma notoriedade. Nas palavras do jornalista João de Mendonça, "aos 20 annos, já conquistára em lide porfiosa e perseverante, o ser classificado como excellente na arte de esculptor-ornamentista, e em breve se ergueu proeminente, substituindo o seu mestre quando este faleceu" (MENDONÇA, 1894). Não causa estranheza, pois, que Domingos Meira, embora tão jovem, tenha sido o responsável pela realização dos estuques do palácio de Monserrate, ainda que integrado na oficina de Rodrigues Pita.

No interior deste palacete, que mais parece um grande pavilhão de jardim, encontramos um conjunto único de estuques ornamentais. São neste material os revestimentos das paredes e dos tectos de praticamente todos os espaços, os capitéis e as bandeiras das múltiplas arcadas e ainda os bustos de Apolo e das musas na Sala de Música.

Tal como no palácio da Pena, não há dúvida de que alguns destes estuques ornamentais tiveram também em consideração a obra de Owen Jones, ***The Grammar of Ornament***. Um dos padrões que mais se repete nas paredes do corredor e em vários tectos do palácio foi copiado fielmente da decoração mourisca da prancha XLI desta obra ("Moresque Nº 3" / 7), que por sua vez repete um dos motivos dos estuques do palácio do Alhambra, em Granada.

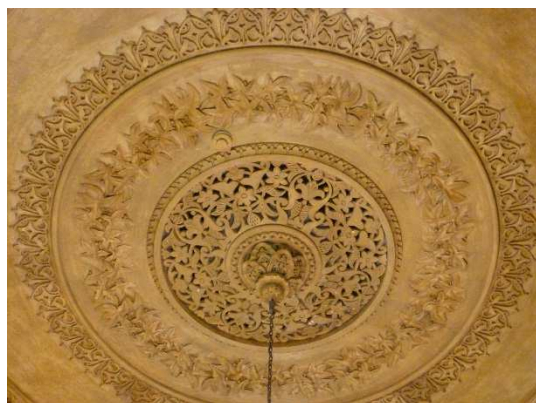



Fig. 6. Rosácea de um dos tectos do palácio de Monserrate, com motivos mouriscos e naturalistas.

Fig. 7 Grammar of Ornament de Owen Jones, Estampa XLI – "Moresque Nº 3" / 7.

Também a estampa XLIX, com motivos da arte indiana (“Indian nº 1” / 15), serviu de inspiração, por exemplo, ao friso de ramos floridos dentro de cartelas ovais que circunda o corpo rematado pela grande cúpula central, imediatamente por baixo da galeria. Este tema – recorde-se – fora já utilizado por Rodrigues Pita na decoração da sala de fumo do palácio da Pena, na campanha de 1858/1859 (SCHEDEL, 2016, p. 157).

Na obra de Owen Jones encontram-se igualmente alguns desenhos de capitéis e de pormenores decorativos góticos, ilustrando o texto dedicado à ornamentação medieval (JONES, 1856, p. 161-63), que podem ter servido de inspiração aos capitéis e às bandeiras das arcadas que encontramos em Monserrate.

Em paralelo com as sugestões mouriscas e góticas, encontramos nos estuques do palácio de Monserrate muitos motivos vegetalistas, representados de forma naturalista: flores variadas e folhas de videira e plátano dispostas ao longo de troncos (nas paredes do corredor) ou atapetando os tectos da maior parte das salas e quartos do edifício. Também este gosto naturalista pode ter colhido inspiração nas gravuras a que Jones chamou “Leaves from Nature”, por exemplo as pranchas XCV e XCVII, que representam folhas recortadas de várias plantas com os respectivos frutos.

O palácio Viana/Praia e Monforte, em Lisboa

O palácio onde se instalou o Partido Socialista, no largo do Rato, em Lisboa, é ainda hoje conhecido pelos títulos dos seus proprietários mais ilustres: os marqueses de Viana (que, entre 1841 e 1855, realizaram profundas transformações no palacete construído em 1784 por Luís José de Brito, contador do Real Erário, em terrenos que tinham pertencido à fábrica de louças do Rato[25]) e de Praia e Monforte (título atribuído a 21 de Janeiro de 1890 ao 2.º visconde da Praia, António Borges de Medeiros Dias da Câmara e Sousa, casado com a filha do 1º visconde de Monforte, Luís Coutinho de Albergaria Freire, que em 1876 comprara o palácio em hasta pública, após a ruína dos marqueses de Viana) (ARAÚJO; Inventário..., 1950, s.d.).

[25] O palácio foi vendido, alguns anos depois, a Joaquim Pedro Quintela, 1º barão de Quintela, e herdado em 1817 pela sua neta, casada com o 2º marquês de Viana.

Fig. 8. Vista do palácio Viana / Praia e Monforte.

Neste palácio, como sucede na Pena, encontramos duas campanhas de estuques distintas: uma primeira, dirigida por Rodrigues Pita em 1846, segundo a já referida informação de Gabriel Pereira (PEREIRA, 1910); e uma mais tardia, de finais do século XIX, posterior ao título atribuído por D. Carlos à família proprietária do palácio, por Domingos Meira, segundo informação de Avelino Meira (MEIRA, 2004, p. 111).

À primeira campanha pertencerão os estuques de duas das salas intercomunicantes do piso nobre que abrem para a fachada principal, a actual sala de jogos e a sua antecâmara, separadas por um vão enquadrado por colunas torsas, pseudo-salomónicas. Os motivos decorativos em relevo dourado mostram elementos vegetalistas e figurativos de gosto Império (palmetas, antemions, urnas, meninos alados com saiotes de acantos, figuras femininas reclinadas e águias), misturados com finos enrolamentos de acantos, fitas enlaçadas e conchas. Na antecâmara estão ainda figurados vários instrumentos musicais de cordas e de sopro, elementos reveladores da sua função inicial de sala de música.

Fig. 9. Tecto do salão nobre do palácio Viana / Praia e Monforte.

Os estuques realizados na segunda campanha decorativa, de gosto revivalista barroco e rococó, decoram o átrio, no piso térreo, as paredes e o tecto da escadaria principal e várias salas do piso nobre: a sala de baile, a sala dos brasões (uma sala menor que abre para a fachada principal e comunica com a antecâmara da sala de jogos) e a pequena sala chinesa (MENDONÇA, 2015, p. 177-186). Os elementos decorativos de gosto barroco – molduras de feixes de toros enlaçados, enrolamentos de gordos acantos, palmetas Regência – misturam-se com dinâmicos concheados rococó, na sala dos brasões e na moldura do espelho da sala de baile. Nas paredes da sala chinesa, Meira voltou a empregar o motivo naturalista dos encanastrados que encontrámos na sala anexa à sala indiana, no palácio da Pena, em Sintra.

Fig. 10. Pormenor da decoração da escada do palácio Praia e Monforte.

Os elementos escultóricos de vulto perfeito, como os atlantes que sustentam a tribuna dos músicos e as cabeças femininas onde se apoia a cimalha da caixa da escada, são reveladores das capacidades de escultor/decorador de Domingos Meira, tão elogiadas pelos seus biógrafos, nomeadamente pelo jornalista João de Mendonça, no artigo que em 1894 lhe dedicou nas páginas do **Diário Illustrado**.

Fig. 11 Atlante suportando a tribuna dos músicos, salão de baile do palácio Praia e Monforte.

O palácio Vilalva, de José Maria Eugénio de Almeida, em Lisboa

Mandado construir no largo lisboeta de S. Sebastião da Pedreira por José Maria Eugénio de Almeida, entre 1859 e 1866, o palácio Vilalva (assim designado por referência ao título nobiliárquico concedido ao neto do edificador) encerra ainda hoje um vasto conjunto de estuques em relevo decorando paredes e tectos das principais salas do piso nobre e os tectos da maior parte das salas do piso térreo (MENDONÇA, 2014c)[26].

Fig. 12. Vista do palácio Vilalva, em Lisboa.

[26] O palácio de Eugénio de Almeida (onde ultimamente têm funcionado vários serviços do Exército) foi erigido sobre a estrutura da faustosa casa de campo de Fernando de Larre, o provedor dos armazéns de D. João V, edificada em meados do século XVIII mas já bastante arruinada cem anos depois. Curiosamente, nela tinham igualmente trabalhado alguns dos grandes nomes do estuque de relevo da época em que os artistas ítalo-suíços, como João Grossi e Domingos Plura, dominavam o panorama desta arte em Portugal.

Gabriel Pereira, na sua nota sobre a oficina de Rodrigues Pita, referiu entre as suas obras "trabalhos de grande fôlego nos palácios de José Maria Eugénio d'Almeida, a S. Sebastião da Pedreira" (PEREIRA, 1910) – atribuição esta recentemente confirmada no fundo documental do Arquivo e Biblioteca Eugénio de Almeida em Évora (MENDONÇA, 2014a, p. 444-471). Entre Janeiro e Agosto de 1864 está comprovada a presença de Rodrigues Pita na obra dos estuques do palácio, assinando todos os recibos, por si e pelos seus operários.

Em primeiro lugar foram realizados os estuques da sala de jantar e da saleta do canto sudeste, sendo os últimos, os da galeria das pilastras, terminados em Agosto de 1864. A obra contemplou todas as salas do piso nobre:"tecto e paredes, lisos e ornamentação completa e rica" (MENDONÇA, 2014a, p. 456-57)[27]. Em Julho e Agosto desse ano foi a vez dos estuques dos "escriptorios e quartos anexos". Ao contrário do que acontece com os recibos da obra do piso nobre, nos recibos referentes ao piso térreo surgem, a par da assinatura do mestre da oficina, Manuel Afonso Rodrigues Pita, os nomes de 23 estucadores e de dois serventes, com a indicação dos montantes recebidos por cada um (MENDONÇA, 2014a, p. 456-57)[28].

Fig. 13. Sala de espera do piso nobre do palácio Vilalva.

Este número de estucadores mostra bem, não só a dimensão do estaleiro, como a importância da oficina de Rodrigues Pita. Recorde-se que, na mesma altura, a firma estava também envolvida na grande empreitada dos estuques do palácio de Monserrate, em Sintra, aqui provavelmente sob a direcção de Domingos Meira.

No decurso de uma das suas viagens pela Europa, no Verão de 1861, Eugénio de Almeida encomendara à oficina de escultura parisiense Hardouin & Fils o projecto para os

[27] À excepção da sala de espera, realizada dois anos antes, em 1862.

[28] Veja-se a nota 29.

estuques decorativos dos amplos salões do piso nobre e da escadaria principal do seu novo palácio. O escultor deu início à obra, tendo mesmo vindo a Lisboa, em Dezembro de 1861, para verificar in loco os espaços a decorar. Vários contratempos, associados com a interrupção da colaboração com Jean Colson, o arquitecto parisiense autor do projecto do palácio, levaram Eugénio de Almeida a encomendar a realização da obra de estuques à oficina de Rodrigues Pita. Tudo leva a crer, contudo, que o mestre de Carreço tenha seguido de perto os desenhos de conjunto e de pormenor que o escultor francês enviou para Lisboa. É também provável que o mesmo tenha acontecido com o projecto para os estuques da biblioteca e da anexa sala de leitura, situadas no piso térreo, da autoria do escultor belga Isidore Jean de Rudder, que igualmente acabaram por ser realizados, embora com alterações, pela oficina de Rodrigues Pita.

Menos provável terá sido a utilização do "carton-pierre" ou do "carton-pâte" nos ornatos das paredes e nos de maior volumetria dos tectos, tal como sugerido por Hardouin e por Isidore de Rudder, técnicas pouco comuns entre nós. Só uma análise laboratorial poderá, contudo, confirmar que tipos de materiais foram utilizados.

Do ponto de vista estilístico, os estuques adoptaram os revivalismos clássicos da época, utilizando elementos decorativos da Regência francesa, de que são exemplo as "espagnolettes" que rematam as pilastras da galeria do mesmo nome e decoram os tectos da galeria dos espelhos, e as características palmetas que surgem, aqui e acolá, misturadas na decoração. O gosto neo-rococó está também presente nos concheados das cartelas e nas gradinhas semeadas de pequenas flores ou de pequenas abelhas (emblema das armas de Napoleão I), nas paredes da galeria dos espelhos.

Fig. 14. Pormenor do tecto da Galeria das Pilastras, piso nobre do palácio Vilalva.

Embora a linguagem vegetalista seja dominante, quer em rosáceas de grande efeito decorativo, quer em albarradas, grinaldas, festões, cartelas e motivos soltos, surgem também

estuques figurativos no palácio de S. Sebastião da Pedreira. No piso nobre encontramos meninos em brincadeiras (na sala SE), ocupados em actividades alusivas às quatro estações do ano (na sala NO), comendo e bebendo (sala de jantar) e aos pares, repetidos em espelho (na sala NO e na escadaria principal). Dos lados das duas portas que acedem às salas do piso nobre, no patamar da escadaria, dois pares de estípites de grande porte revelam a qualidade das esculturas da oficina de Rodrigues Pita. Na entrada principal, no piso térreo, quatro bustos românticos decoram os frontões das portas laterais: Vasco da Gama e Luís de Camões, no acesso à zona dos escritórios, Isaac Newton e Rafael de Urbino, à entrada da biblioteca.

Fig. 15. Sobreporta de uma das saletas do piso nobre do palácio Vilalva.

O palacete do conselheiro Morais Carvalho, em Lisboa

Existem muito poucas informações sobre este palacete, situado na Rua Barata Salgueiro, nº 39, em Lisboa, onde se encontra instalada desde 1979 a Cinemateca Nacional. Construído em terrenos comprados em 1885 pelo conselheiro Alberto António de Morais Carvalho[29] ao advogado Adriano Antão Barata Salgueiro, a obra estava pronta em 1887.

[29] Alberto António de Morais Carvalho (1853-1933), por vezes confundido com o tio, seu homónimo (1801-1878), também político e par do reino.

Fig. 16. Vista do palacete do conselheiro Morais Carvalho, em Lisboa.

Das fontes compulsadas, apenas Avelino Ramos Meira refere os estuques da "galeria" deste palacete entre as obras de Domingos Meira (MEIRA, 2004), cuja oficina e escritório se situavam, aliás, nas proximidades – mas as semelhanças com outras obras do mestre afifense provam inequivocamente ter sido a sua oficina a realizar toda a decoração, que ainda se conserva.

Nesta "galeria" – certamente a caixa da escada, que sobe em dois pisos até à cúpula envidraçada –, encontramos revestimentos em estuque relevado de gosto mourisco. Logo por cima da arcada que rodeia o primeiro piso, corre uma fiada de pequenos nichos revestidos de favos de mel (as "muqarnas" da arquitectura islâmica, lembrando a decoração do palácio do Alhambra, em Granada), encimada por uma inscrição em caracteres árabes. As enjuntas dos arcos são preenchidas por ornatos encadeados inspirados nas gravuras da estampa XL de Owen Jones ("Moresque nº 2"). Nas paredes que rodeiam as janelas do segundo piso, Domingos Meira repetiu o padrão da estampa XLII / 4, que já utilizara, na década de 1880, nas paredes do salão nobre do palácio da Pena ("Moresque nº 4), embora com cores distintas, muito mais vibrantes.

Descendo agora ao corredor que rodeia o primeiro piso, encontramos nas paredes um padrão de quadrifólios em tons castanhos, de estilo neo-gótico, abundantemente utilizado nas paredes da escada do palácio de Monserrate, realizado como vimos na década de 1860. Por cima deste padrão correm dois frisos de gosto árabe, inspirados em motivos idênticos da estampa XXX de Owen Jones ("Arabian nº 3"). No tecto deste corredor, Domingos Meira utilizou o padrão de laçarias islâmicas da estampa XLII / 6, da mesma obra de Owen Jones ("Moresque nº 4").

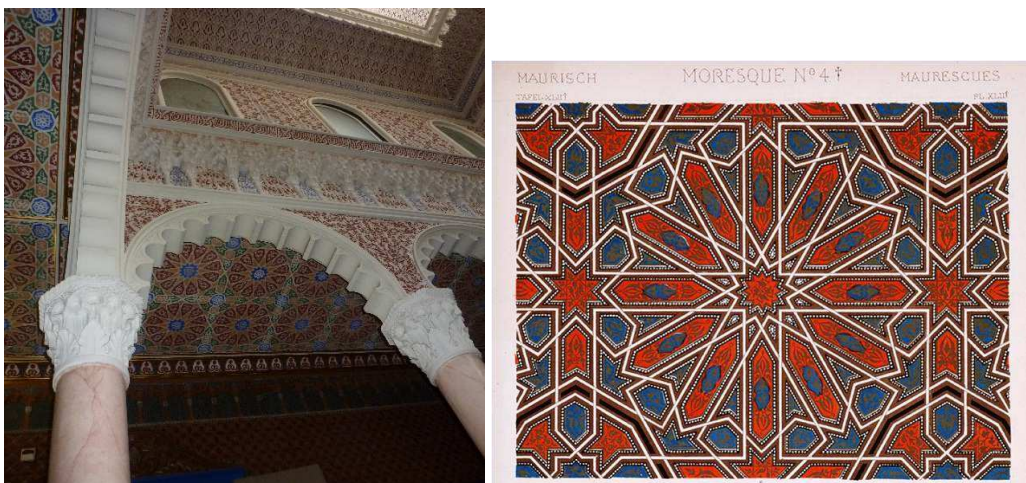



Fig. 17. Galeria do palacete do conselheiro Morais de Carvalho.

Fig. 18 Owen Jones, Grammar of Ornament, uma das composições da prancha XLII / 6, "Moresque nº 4".

Descendo os dois lances da escada que conduz ao piso térreo, encontramos mais dois padrões de laçarias islâmicas, distintos dos anteriores, aparentemente apenas fruto da imaginação fértil de Domingos Meira: um deles, de cor ocre, apenas com os motivos incisos, por baixo dos lances da escada; o outro, polícromo, no tecto do corredor. Numa das divisões de uma das alas laterais do piso nobre fomos encontrar um outro tecto com um padrão de laçarias de gosto oriental, inspirado na prancha XLII / 2 de Owen Jones ("Moresque nº 4"), embora com cores diferentes da gravura original.

Outras salas receberam decoração em estuque, de gosto naturalista e de pendor classicizante. Indicamos apenas as decorações mais significativas de algumas das divisões do piso nobre. No salão principal, outrora virado para o jardim do palacete, um manto de folhas e ouriços de plátano, em amarelo ouro, cobre as paredes e o tecto, numa inspiração das pranchas XCV e XCVII de Owen Jones ("Leaves from Nature"). O mesmo gosto naturalista do salão nobre, igualmente inspirado nas gravuras de Owen Jones, repete-se no tecto do vestíbulo, atapetado de folhas e bolotas de azinheira brancas sobre um fundo azul cinza.

Fig. 19. Tecto do salão do piso nobre virado para os antigos jardins.

Nos quatro cantos do tecto do salão principal estão representados meninos ocupados em actividades venatórias e, a meio do tecto, dentro de uma reserva, meninos com saiotes de acantos segurando urnas floridas, unidas por finos enrolamentos de acantos, revivendo o estilo renascentista. Cabeças femininas centram os tímpanos das seis portas desta sala.

Nas restantes salas intercomunicantes do piso nobre, viradas para a fachada principal, domina o mesmo gosto clássico, com elementos decorativos do Renascimento e da Regência francesa (palmetas e engradados de pequenas flores). Na antiga sala de música, um lambril com urnas floridas e grinaldas percorre as paredes, enquanto no tecto se repetem liras e meninos envolvidos em actividades lúdicas relacionadas com a música e com as estações do ano.

Na sala central, de maiores dimensões, o tecto, atapetado de hastes floridas de rosas, tem a meio uma reserva com meninos alados segurando cornucópias e vasos floridos, unidos por finos enrolamentos de flores, debicadas por pássaros esvoaçantes. Nos quatro cantos, dentro de reservas ovais enquadradas por fitas enlaçadas e cornucópias floridas, figuras femininas acompanhadas de crianças, aludem ao amor, à abundância e à caridade.

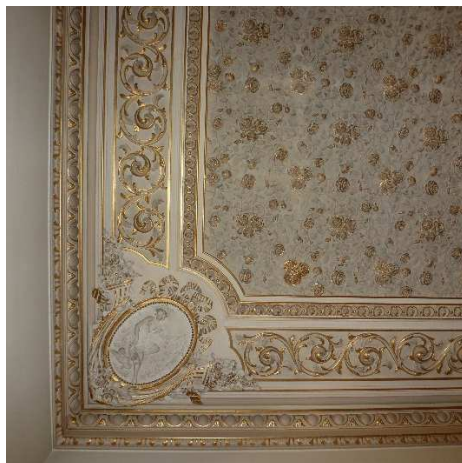



Fig. 20 Tecto de uma das salas do piso nobre, virada para a fachada principal, palacete Morais de Carvalho.

Também as colunas do triplo arco de acesso à caixa da escada e da arcada da “galeria”, com o seu fuste escaiolado e os seus capitéis naturalistas, foram certamente realizadas na oficina de Domingos Meira, que alguns anos mais tarde iria apresentar idênticas produções na Exposição do Rio de Janeiro de 1908 (Catalogo..., 1908). As imitações de mármores das paredes do vestíbulo, de muito boa qualidade, eram também especialidades da oficina de Meira, premiado pelos seus mármores artificiais na Exposição Universal de Saint Louis, nos EUA, de 1904 (*Official Catalogue*..., 1904, p. 148).

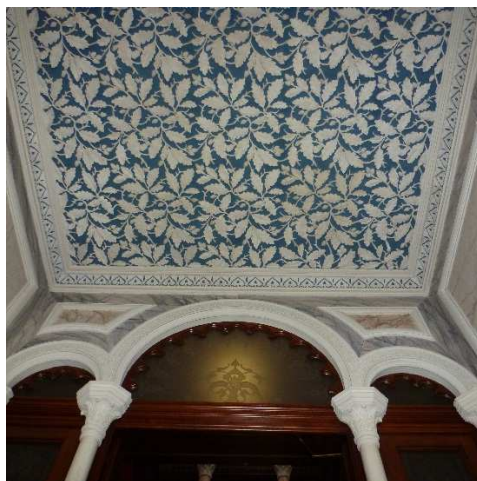



Fig. 21 Átrio do palacete do conselheiro Morais de Carvalho.

Dois mestres estucadores vianenses, uma oficina lisboeta

Nos cinco edifícios cujos estuques decorativos acabámos de passar em revista, destacam-se exemplos notáveis da produção dos dois mestres estucadores vianenses, Rodrigues Pita e Domingos Meira. Pertencentes a gerações diferentes, igualmente bem sucedidos na sua

actividade comercial e artística, os dois mestres trabalharam em conjunto durante muito tempo, acabando Domingos Meira por suceder a Rodrigues Pita à frente da mesma oficina, segundo as informações documentais já referidas.

Embora Domingos Meira tenha sobrevivido ao seu mestre, estranhamos as parcas informações existentes sobre as obras de Rodrigues Pita, sobretudo quando comparadas com as numerosíssimas referências a obras de Domingos Meira. A preservação dessa memória não será certamente alheia ao carácter do mestre de Afife, muito elogiado pelos seus contemporâneos, sobretudo pelo jornalista João de Mendonça: a sua modéstia, o seu "coração de ouro", o seu "espírito extremamente lúcido e levantado", as "boas qualidades cívicas e domésticas" da sua alma, os valores da amizade e do amor da família (MENDONÇA, 1894). Pelo contrário, a imagem que se consegue vislumbrar de Rodrigues Pita é totalmente oposta: belicoso e trapaceiro, segundo as notas do almoxarife das obras do palácio da Pena (AN/TT – Casa Real, s.d. apud SCHEDEL, 2016). Também da carta escrita em 1858 pelo pai de Domingos Meira ao seu conterrâneo e colega João Ramos Paz, fica-nos a impressão de um patrão mau pagador e ganancioso (APCQ – Carta de Manoel António Meira, s.d.).

A compilação dos elementos documentais que entretanto vieram a lume e a análise dos estuques em relevo dos cinco palácios permitiram-nos destrinçar a produção desta oficina, realizada sob a direcção dos dois mestres, muitas vezes confundida. Confusão facilmente explicável pela repetida utilização das mesmas fontes de inspiração e, consequentemente, dos moldes que originaram idênticas composições.

A obra fundamental de Owen Jones, ***The Grammar of Ornament***, foi o principal recurso ornamental da oficina dos dois mestres vianenses, a par de outras fontes de inspiração, como as gravuras com as propostas decorativas islâmicas da ***Théorie de l'Ornement***, de Jules Bourgoin. Infelizmente, não são conhecidos os livros que integraram o espólio desta oficina, que certamente nos forneceriam indicações preciosas sobre as influências ornamentais dos estuques por ela produzidos.

A oficina de Rodrigues Pita sofreu ainda influências decorativas, de cariz clássico, europeu, através dos projectos da oficina do escultor francês Hardouin e do escultor belga Isidore Jean de Rudder, comprovadas pela documentação das obras do palácio de José Maria Eugénio de Almeida.

Como um epílogo à sua obra de estucador, Domingos Meira deixou-nos na sua residência de Afife – a Casa do Concheiro – um verdadeiro mostruário de modelos de estuque que utilizou recorrentemente na sua oficina. No corredor usou o padrão de laçarias de gosto mourisco, influenciado pela prancha XLII do livro de Owen Jones, que já utilizara nas paredes do salão nobre do palácio da Pena e na galeria do palacete do conselheiro Morais Carvalho, em Lisboa[30]. Na sala principal repetiu o padrão de folhas e ouriços de plátano, que já empregara no tecto da sala virada ao antigo jardim, no mesmo palacete, rodeado por uma moldura de troncos podados, que também utilizou na sala das Damas do palácio da Pena[31]. As hastes com folhas de videira e plátano que utilizou na moldura de um espelho colocado na sala principal foi tema da decoração do corredor do palácio de Monserrate. O padrão encanastrado, usado no lambril da mesma sala, repetiu a decoração das paredes e do tecto da pequena sala anexa à sala indiana, no palácio da Pena, e do lambril da sala chinesa do palácio Viana / Praia e Monforte. Em duas outras divisões da sua casa de Afife, Meira repetiu padrões figurativos de gosto clássico que encontrámos em cartelas de duas salas do piso nobre do palacete Morais de Carvalho, num gosto que oscila entre o Renascimento e a Regência francesa: meninos com saiotes de acantos dos lados de urnas floridas.

Foi aqui, no meio desta autêntica exposição da sua obra, na terra que ao longo de quase dois séculos viu nascer várias gerações de cultores da arte do estuque, que mestre Meira faleceu em 1928, sem deixar descendentes directos. Com ele – pode dizer-se – morreria também, ao fim de oito décadas de actividade, aquela que foi a maior e mais operosa oficina de estuques que Lisboa conheceu.

Referências bibliográficas

ARAÚJO, Norberto de. **Inventário de Lisboa**, fasc. VIII, Lisboa, 1950. Disponível em: < www.monumentos.gov.pt/SITE/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=22690>.

__________. **Inventário do Património Arquitectónico**, DGEMN / IHRU. Disponível em: <www.monumentos.gov.pt/SITE/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=22690>.

[30] O mesmo padrão foi utilizado no palacete Valenças, em Sintra, e no teatro Garcia de Resende, em Évora.
[31] No palácio de Estói, concelho de Faro, Meira realizou um tecto atapetado de folhas de hera, com uma sanca igual.

Arquivo Distrital de Viana do Castelo. **Baptismos de Santa Maria de Carreço**, Viana do Castelo, livro nº 2, 1802-1847, 3.18.6.7, fl. 97.

__________. **Baptismos de Santa Maria de Carreço**. Viana do Castelo. PT-ADVCT-PRQ-PVCT08-001-0000, fl. 208v.

__________. Registo de testamentos. 5.10.5.37. fls. 39-43. Apud. PUGA, Casimiro. **Gerações Afifenses, os Meiras.** Afife: Caixa Agrícola do Noroeste, 2013.

Arquivo Distrital do Porto. Livros de Passaportes. Apud. LEITE, Maria de São José Pinto. **Os Estuques no Século XX no Porto**. A oficina Baganha. Porto: CITAR / Universidade Católica, 2008.

Arquivo do Patriarcado de Lisboa. **Róis de Confessados da freguesia de Santa Catarina**, códices 2515 a 2523.

Arquivo do Tribunal de Contas. **Décima da Cidade**. Livros de Maneios, DC305M a DC307M (entre 1762 e 1768).

Arquivo e Biblioteca de Eugénio de Almeida. **Obras de reedificação do palácio de S. Sebastião**, Pagamentos, 1864.

Arquivo Histórico da Casa de Bragança (Vila Viçosa). Núcleo D. Fernando. Livro de Documentos de Despeza. 1859. Apud. SCHEDEL, Mariana Pimentel Fragoso. **Palácio da Pena 1839-1885 –** Casa de D. Fernando de Saxe-Coburgo. Morada e Museu. Tese (Doutorado em História da Arte), Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2016, Anexo 10.

__________. Núcleo D. Fernando II. Maço 406. Apud. SCHEDEL, Mariana Pimentel Fragoso. **Palácio da Pena 1839-1885 –** Casa de D. Fernando de Saxe-Coburgo. Morada e Museu. Tese (Doutorado em História da Arte), Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2016, Anexo 27.

Arquivo Histórico Municipal de Lisboa. **Livro de Despesa com a reedificação dos Paços do Concelho no Lg do Pelourinho (1866/1880)**. fls. 44v, 60, 61, 62, 62v, 63v e 65.

Arquivo Nacional/Torre do Tombo. **Arquivo Burnay**. Correspondência. Cx. 29.

__________. **Casa Real**. caixa 6251. Copiador de Cartas e notas do Almoxarife Joaquim Manoel de Freitas [1859-1860]. Apud. SCHEDEL, Mariana Pimentel Fragoso. **Palácio da Pena 1839-1885** – Casa de D. Fernando de Saxe-Coburgo. Morada e Museu. Tese (Doutorado em História da Arte), Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2016, Anexo 12.

__________. **Ministério das Obras Públicas**. Direcção dos Edifícios Públicos e Fornecimento de Materiais, NP 515. Cx. 71. Procº 2028.

__________. **Registo Geral de Mercês**. D. Carlos. fls. 50v a 51v.

Arquivo privado da Casa da Quinta. **Carta de Manuel António Meira**. Afife: s.p. s.d.

BOURGOIN, Jules. *Théorie de l'Ornement, accompagné de 330 motifs d'ornements gravés sur acier, et de nombreuses figures intercalées dans le texte*. Paris: A. Levy, 1873. Pranchas 20 / 7 ("Rebattements") e 11 / 8 ("Entrelacs"). Apud. SCHEDEL, Mariana Pimentel Fragoso. **Palácio da Pena 1839-1885** – Casa de D. Fernando de Saxe-Coburgo. Morada e Museu. Tese (Doutorado em História da Arte), Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2016, pp. 229, 256.

CARNEIRO, José Martins. **O Imaginário Romântico da Pena**. Lisboa: Ed. Chaves Ferreira, 2007.

CARVALHO, Rosário Salema de. **Igreja Matriz de Castelo de Vide, de Santa Maria da Devesa**. Castelo de Vide: Câmara Municipal de Castelo de Vide, 2006.

Catalogo Official da Secção Portuguesa. Exposição Nacional do Rio de Janeiro em 1908. Organizado e elaborado por B. C. Cincinato da Costa. 1908.

COUTINHO, Glória Azevedo. **Monserrate**. Uma nova história. Lisboa: Livros Horizonte, 2008.

Exposition Universelle de 1900. Portugal. Catalogue Officiel, Aillaud et Cie. Paris: Lisbonne, 1900.

FERNANDES, Felipe. Elogio dos famosos estucadores de Viana. In: **Cadernos Vianenses**, Viana do Castelo, Câmara Municipal de Viana do Castelo, tomo VI, 1981, pp. 12-26.

FERREIRA-ALVES, Joaquim Jaime. Arquitectos / Riscadores, Artistas e Artífices que trabalharam na Sé do Porto, nas obras promovidas pelo Cabido durante a Sede Vacante de 1717 a 1741. In: **Artistas e artífices e a sua mobilidade no mundo de expressão portuguesa**, Actas do Colóquio realizado na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2005, pp. 291-220.

FRADE, Marta. Domingos Meira e os estuques decorativos no Romantismo português. In: **Artis. Romantismo(s)**, 2ª série, nº 4, Lisboa, 2016, pp. 50-57.

Grande Álbum Artístico, Literario e Anunciador da Empreza da Revista Brasil-Portugal. Consagrado à Exposição Nacional do Rio de Janeiro de 1908. Lisboa: Tip. de A Editora, 1908.

JONES, Owen. ***The Grammar of Ornament***. Londres: s.p., 1856.

LEITE, Maria de São José Pinto. **Os Estuques no Século XX no Porto**. A oficina Baganha. Porto: CITAR / Universidade Católica, 2008.

LORENA, Ana Clara. Domingos Meira. Um artista de eleição. In: **A Presença do estuque em Portugal – do Neolítico à época contemporânea**, Cascais, Fórum Unesco e Universidade Lusíada, 2007, pp. 209-217.MEIRA, Avelino Ramos. **Afife** (síntese monográfica). 2. ed. (1ª ed. 1945). Afife: Ed. da Junta de Freguesia de Afife, 2004.

MENDONÇA, Isabel Mayer Godinho. Estucadores do Ticino na Lisboa joanina. In: **Cadernos do Arquivo Municipal** - Lisboa Joanina 1700/1755, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, Jan-Jun 2014, pp. 185-220.

__________. Estuques de Paris e parquets de Bruxelas num palácio oitocentista de Lisboa. In: **A Casa Senhorial em Lisboa e no Rio de Janeiro**. Anatomia dos Interiores, Lisboa e Rio de Janeiro, Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2014.

__________. Grossi e a sua companhia de estucadores na capela da Ordem Terceira de Jesus. In: **Revista Rossio**, nº 3, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 2014, pp. 168-179.

__________. O estuque ornamental e o apelo do exótico em interiores portugueses: Domingos Meira e as gravuras de Owen Jones. In: **IV Encontro Luso-Brasileiro de Museus-Casas**, Revestimentos internos das casas do século XIX, 13-15 de Agosto de 2012, Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, colecção Aconteceu, nº 15, 2017, pp. 127-139. Disponível em:

<http://www.casaruibarbosa.gov.br/acasasenhorial/index.php/artistas/48-artistas/542-domingos-a-de-a-da-silva-meira-1840-1928>.

__________. O Palácio de Fernando Larre na calçada do Combro e os seus Estuques. In : **Revista de História da Arte** - Estudos de Lisboa, nº 11, Lisboa, Instituto de História da Arte da FCSH da Universidade Nova, 2014, pp. 209 – 223.

__________. O que Cirilo não sabia sobre João Grossi e os outros estucadores suíços em Lisboa. In: **Actas do IV Congresso de História da Arte Portuguesa em homenagem a José-Augusto França**, APHA, 2012, pp. 490-498.

__________. Salas chinesas: uma moda em palácios oitocentistas de Lisboa. In: **Património Cultural Chinês em Portugal**, Lisboa, Centro Científico e Cultural de Macau, 2015, pp. 177-186.

MENDONÇA, João de. Domingos Antonio da Silva Meira. In: **Diário Illustrado**, Lisboa, 11 de Dezembro de 1894.

Official Catalogue of Exhibitors. Universal Exposition. St. Louis: Official Catalogue Company, 1904.

PEREIRA, Gabriel. **Pelos suburbios e visinhanças de Lisboa**. Lisboa: A. M. Teixeira & Ca, 1910.

PUGA, Casimiro. **Gerações Afifenses, os Meiras.** Afife: Caixa Agrícola do Noroeste, 2013.

REPENICADO, António Vicente Raposo. **Relação dos sucessos históricos notáveis e acontecimentos políticos, administrativos, sociais e outros da notável vila de Castelo de Vide**. Castelo de Vide: s.p. 1965.

RODRIGUES, Esteves Pereira, Guilherme. **Diccionario Historico, Chorographico, Bibliographico, Biographico, Bibliographico, Heraldico, Numismatico e Artistico**. v. VI. Lisboa: Ed. João Romano Torres, 1912.

SILVA, Francisco Liberato Telles de Castro da. Estuques. In: **Boletim da Associação de Condutores de Obras Públicas**, IV, 1901, pp. 31 e 32.

VILA OSCARINA, RESIDÊNCIA LUXUOSA EM VITÓRIA: INÍCIO DO SÉCULO XX

Luciana Nemer Diniz – D.Sc.

UFF – luciana_nemer@ig.com.br

Parque Moscoso

A ocupação espacial de Vitória nos primeiros séculos se restringiu ao seu núcleo histórico com edificações locadas na área de topografia acidentada onde o solo era firme. Estas eram construídas em ladeiras estreitas e tortuosas evitando o risco dos alagamentos pela alta das marés.

Os primeiros aterros (década de 20 do século XIX) foram realizados com enormes dificuldades de recursos e de mão-de-obra qualificada que dependiam, muitas vezes, da boa vontade dos ricos moradores locais. Em 1894 foi contratado à companhia Torrens o Plano de Arruamento para a Vila Moscoso na região do centro conhecida como Lapa do Mangal, Mangal do Campinho ou Campinho, área alagada que sofreu sucessivamente vários aterros em nome da salubridade pública.

"O plano trazia um novo padrão urbanístico para Vitória prevendo um parcelamento que se diferenciava do modelo colonial existente, porém, no fim do governo de Freire, as obras da Vila Moscoso ainda não tinham sido realizadas, devido à crise financeira" (BELLINI, 2014, p. 297).

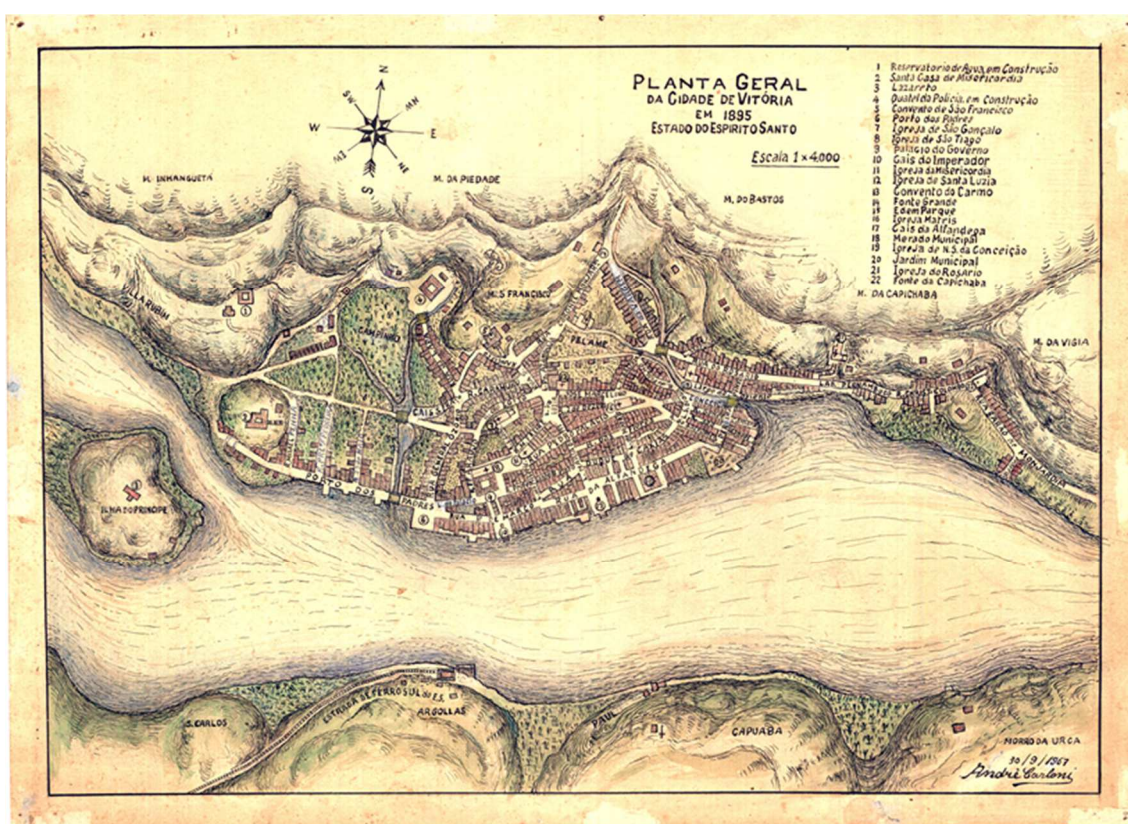
Muniz Freire governou o estado entre 1892 e 1896 e novamente entre 1900 e 1904. Somente no governo de Jeronymo Monteiro (1908-1912) a arrecadação voltou a crescer, o que refletiu em obras na cidade: a implantação das redes de água, de esgoto e a iluminação pública que deu a Vitória o nome carinhoso de "Cidade Presépio". O embelezamento da região do Campinho e a introdução do bonde também foram iniciativas de seu governo.

A planta da cidade de Vitória em 1895, figura 1, apresenta a regularização do novo bairro conquistado ao mangue, com ruas paralelas e ortogonais, que incluía a destinação de uma grande área central para um Parque público na cidade, o primeiro que não era apropriação de

antigos espaços coloniais e que era projetado especificamente dentro dos padrões urbanísticos do século XIX, com um programa que incluía na urbe lazer e saúde.

Na área verde, onde é possível ler Campinho, na segunda década do século XX é implantado o Parque Moscoso. A Vila Oscarina foi construída nas adjacências do parque e sua obra concluída em época próxima a inauguração do mesmo.

> A área adquirida compreendia os lotes 3, 7bis, 8bis, 9bis, e 10 bis, do quarteirão 17 do arrabalde do Campinho (novo bairro da Vila Moscoso). Estabelecido ainda foro anual de 21$600, com prazo de quatro anos para se construir, obedecendo a normas do Código de Posturas Municipal. Anexo à área, A. Guimarães já havia aforado o lote 11 bis, fronteiriço à Rua Vinte e Três de Maio, onde construiu sua residência particular (Vila Oscarina), pago o valor de 8$000 pelo m² (ESTADO DO ESPÍRITO SANTO, 1914 e 1906).

Fig. 1 – Planta da Cidade de Vitória em 1895 - Fonte: IPHAN/ES, 1967

As obras para a construção do Parque Moscoso iniciaram no ano de 1910, com o aterro sob a responsabilidade do Coronel Antônio José Duarte. O paisagismo executado posteriormente foi realizado sob a supervisão do construtor Paulo Rodrigues Teixeira Motta.

Inaugurado em 1912, o Parque Moscoso foi construído durante o governo de Jerônimo Monteiro. A denominação: Vila Moscoso, é anterior a construção do parque. No final do século XIX a área que possuía uma ocupação rarefeita formada por casas com aparência modesta, recebeu o nome de Vila Moscoso em homenagem ao Presidente da Província em exercício

Henrique de Ataíde Lobo Moscoso (1888-1889).

A Construção sob Encomenda

No início do século XX a população de Vitória era pequena. “Habitantes de Vitória em 1900: 11850.” (IBGE, 2016). A cidade vivia do comércio do café escoado pelo seu porto e a construção dependia de encomendas. As pequenas obras públicas e as obras das edificações eram absorvidas pelos construtores locais.

“A principal preocupação dos administradores públicos era a realização de obras de saneamento e de melhoramentos urbanos [...] no ramo imobiliário, a atividade se dava por encomenda, mas de contratantes, que utilizavam as casas para moradia própria ou de familiares” (CAMPOS JÚNIOR, 2005, p.20).

Devido a baixa demanda também era reduzido o número de construtores e os que haviam eram descendentes de imigrantes estrangeiros. Os de origem portuguesa e italiana foram os que mais se destacaram no período.

> O Espírito Santo, terra conquistada pelos colonizadores portugueses e Canaã dos sonhos dos imigrantes italianos e de tantas outras nacionalidades, muito deve aos indígenas que habitavam nossas florestas e aos povos africanos, que tanto contribuíram para a formação do povo capixaba e para o progresso do nosso Estado. A história da imigração no Espírito Santo sempre esteve, e estará referenciada na incansável luta desses povos. Sendo miscigenados ou não, cada um dos capixabas traz consigo a influência dessas culturas, as quais se interrelacionam e se complementam (FRANCESCHETTO, 2014, 15).

A imigração de italianos para o Espírito Santo foi estimulada pelo governador Muniz Freire que, em 1894 criou um núcleo colonial italiano 27 km acima de Linhares. No período os portos brasileiros estavam abertos para receber imigrantes da Itália, o governo concedia ainda permissão para recebê-los em definitivo e arcava com as despesas com as passagens.

> Em 1889, o governo capixaba inaugurou a Hospedaria dos Imigrantes de Pedra D’Água, localizada na baía de Vitória, município de Vila Velha, uma importante obra de infraestrutura necessária à recepção dos imigrantes, onde ficavam hospedados, em regime de quarentena, antes de serem distribuídos para diversas regiões do Estado. Até 1900, a hospedaria acolheu 23.290 estrangeiros. Em 1924, o edifício foi transformado em um presídio, situação que permaneceu até meados de 2011, com a denominação de Instituto de Reabilitação Social (IRS), quando então foi desativado (FRANCESCHETTO, 2014, 61).

Segundo Guimarães a Vila Oscarina foi erguida por mão de obra local e estrangeira e a obra contou com a habilidade de pintores italianos. (ILHA DA FUMAÇA, 2016).

Neste sentido os nomes a seguir apresentados, pela qualidade das obras construídas em Vitória, são possíveis colaboradores na residência em estudo.

“A Itália, envolvida pela jovem República, aqui espalhou imensa massa de camponeses

e serventes, entre eles também intelectuais, artistas, engenheiros, arquitetos, mestre-de-obras e artesãos" (BARDI, 1981, p. 5).

André Carloni foi um dos grandes protagonistas das transformações arquitetônico-urbanísticas na Primeira República no Espírito Santo. Com uma formação mais prática que teórica e dotado de um espírito autodidata, o "arquiteto" transpôs o ideal de progresso para muitas de suas obras.

> "Nascido em Bolonha em 1883, chega a Vitória em 1890. Aos 9 anos passa a trabalhar como ajudante do seu pai, Zama Carloni, em uma serralheria. Em 1895 inicia-se na função de ajudante de pintor para o decorador italiano Spiridione Astolfoni no Teatro Melpômene [...] Em 1900 matriculou-se no curso noturno de leitura, música e desenho da maçonaria Monte Líbano. Dez anos depois, atuando como mestre de construção de várias obras do Governo do Estado matricula-se no curso de desenho e pintura do Instituto de Belas Artes." (IBRAM, 2015).

É no quadriênio do governo de Jeronymo Monteiro que alcança posição de destaque. Com 26 anos transforma o antigo Convento e a Igreja do Carmo no Colégio Nossa Senhora Auxiliadora. Constrói a Santa Casa de Misericórdia (1910) e o edifício da Assembleia Legislativa (1912). No governo de Marcondes Alves de Souza (1912 a 1916) atuou na edificação do Quartel Militar em área próxima ao Parque Moscoso.

> Nos Oitocentos, na Itália, os arquitetos eram os engenheiros, as duas profissões estreitamente interligadas. Às vezes, os engenheiros se valiam da colaboração de artistas licenciados nas Academias em Desenho Arquitetônico, responsáveis pela aparência dos edifícios, os assim chamados estilistas. Tomaso Gaudenzio Bezzi foi durante um tempo, engenheiro e estilista: projetava suas obras, desenhando os mínimos detalhes, sem recorrer a colaboradores, supervisionando depois sua execução, não sem ensinar aos pedreiros sistemas e segredos (BARDI, 1981, p. 52).

Tomaso Benzi teve atuação de destaque em São Paulo. No Espírito Santo o nome de Filinto Santoro, arquiteto-urbanista italiano, se liga à direção dos trabalhos públicos do Estado por três anos, em especial nas obras de construção da Santa Casa de Misericórdia.

Um quarto arquiteto italiano, Giovanni Rossi, também atua no Espírito Santo na obra da ferrovia e em seguida, em 1900 abre a sua construtora.

A atuação de André Carloni perpassa as profissões de desenhista, arquiteto, decorador, estatutário, empresário e construtor, seu nome merece destaque em relação à possibilidade de ter atuado na construção da Vila Oscarina tanto pela nacionalidade, como pelo período da atuação e a localização, o que não exclui o nome de Filinto Santoro, Giovanni Rossi e Spiridione Astolfoni. Este último, proprietário de um atelier de pintura à Rua do Sacramento, utilizava corantes minerais do Espírito Santo em suas obras.

"A firma Miranda e Derenzi foi a subempreiteira que realizou o aterro da área sobre a qual está assentado o Parque Moscoso, e foi ela que construiu esse parque [...] Derenzi, com

um novo sócio, fundou a Politi e Derenzi, que construiu a sede da Prefeitura de Vitória (1925)" (CAMPOS JÚNIOR, 2005, p. 20).

Contemporâneos ao italiano Luiz Serafim Derenzi são os empreiteiros Gismondi e Lourenço Lucciola cuja notícia é a atuação em obras urbanas. Também Camilo Gianordoli e Becacici eram construtores italianos atuando na capital capixaba. Logo, são muitos nomes que poderiam ter colaborado na construção da Vila Oscarina.

As famílias tradicionais de Vitória tinham os seus construtores e sempre demandavam por obras recorriam aos mesmos. Os construtores atendiam o contratante, este estabelecia o local e de acordo com a disponibilidade financeira do mesmo o ritmo da obra era definido.

"De acordo com Campos Júnior não havia muitos construtores, apenas uns quatro ou cinco se destacavam no ramo [...] e demandavam-se profissões como a do estucador, profissional especializado na produção dos ornamentos, especialmente feitos em gesso." (CAMPOS JÚNIOR, 2005, p. 24).

O Proprietário

Ainda um menino, com 12 anos, chega a Vitória em companhia do seu tio, a bordo do vapor Mayrink, do Lloyd Brasileiro. Antenor Guimarães nasceu em Niterói em 1872 e faleceu em Vitória em 1932.

Em entrevista com Mariza Guimarães, esta definiu o seu bisavô com as seguintes palavras: "Antenor Guimarães foi um empreendedor, um espírito a frente do seu tempo".

Fig. 2 – Família e funcionários de Antenor Guimarães em 1930 - Fonte: GUIMARÃES, 2015

Advindo da família Bocardo, proprietária de trapiches, começou a trabalhar muito jovem, como auxiliar, nas firmas que pertenciam a seu tio.

Aos 16 anos de idade fundou a Guimarães e Silva, agência de navios, estiva, cargas e descargas e transportes terrestres. Esta empresa que deu origem a Antenor Guimarães & Cia e depois Antenor Guimarães & Cia Ltda. (ILHA DA FUMAÇA, 2016).

A fotografia, figura 2 é datada de 1930 e apresenta em primeiro plano, sentados da esquerda para a direita, Oscar, Orlando, Alcides e Oswald (filhos e sócios de Antenor Guimarães), Antenor Guimarães, sua esposa Anna Cruz Guimarães, sua filha Odette Guimarães e seu marido Sidney Pereira de Souza. Em pé, empregados e parceiros.

Antenor Guimarães fundou sucessivas empresas, ao menos onze até 1920. A sua biografia descreve um homem circunspecto, honesto, sincero e franco em suas relações comerciais e pessoais. A oportunidade vislumbrada por ele associava o fato de Vitória ser pequena e carente de infraestrutura, transportes e serviços à sua vontade de realizar tarefas. Foi através do seu visionismo e de árduo trabalho que conquistou riqueza e prosperidade. A sua residência foi a primeira da cidade a ter luz elétrica e telefone.

O imóvel foi erguido por mão de obra local e estrangeira. A obra, que contou com a habilidade de pintores italianos e o uso de material de construção importado, passa a seguir a ser descrita.

A Vila Oscarina

A residência de Antenor Guimarães foi construída com linguagem eclética e características de chalé, uma arquitetura importada e com influência européia. As imigrações de europeus para o Brasil; as três últimas décadas do século XIX e a primeira do século XX (repletas de renovações, transformações e criações) e o ideal positivista (base filosófica da República), marcam na arquitetura toda a evolução histórica, social e econômica.

"Por volta dos últimos anos do século XIX e no início do século XX, antes de 1914, podia-se considerar como completa a primeira etapa da libertação da arquitetura em relação aos limites dos lotes. Fundiam-se desse modo, duas tradições: a das chácaras e a dos sobrados" (REIS FILHO, 1970, p. 50).

Enquanto os tradicionais chalés são construídos em lugares altos, guardando bem as características do chalet alpino, a revolução industrial contribuiu para disseminação de uma tipologia mais requintada, apresentando acabamentos bem mais apurados. Na residência em Vitória, o "isolamento" se dá pelo tipo de implantação em centro de lote que afasta do contato

direto com a rua.

O jardim proporcionava o contato com a natureza e atuava como elemento cenográfico e de lazer. Apesar de ser projetado prioritariamente para valorizar a arquitetura, o jardim é submetido a um uso mais intenso.

Implantada em terreno de esquina, possui a fachada principal voltada para a Rua 23 de Maio. A primeira leitura é de um sobrado com volume prismático recortado onde se destacam a varanda lateral com alpendre sustentado por pilastras esbeltas de ferro fundido e arremate em lambrequim de madeira, cortado a serra de fita, ao longo de toda extensão.

> Com uma progressiva aproximação com a Europa e com a chegada do romantismo, a varanda afirma-se definitivamente, intimamente associada ao jardim inglês, de clara influência oriental, através de um longo espaço alpendrado que vem denunciar os discretos progressos da família patriarcal, agora se abrindo para o público. Com a independência e a cultura do café, uma crescente urbanização conduz os valores antes restritos em termos familiares a uma vagarosa abertura. O público então é socialmente "bem-vindo" – mais que isso, estimulado a frequentar os saraus literários ou musicais. O corredor-alpendre serve de guia a casa, revelando espaços antes invioláveis ao olho curioso exterior (VERÍSSIMO, 1999, p.33).

O alpendre da residência é acessado por escadaria principal frontal irregular que concede monumentalidade ao conjunto. O acesso de serviço é diferenciado, feito por escadaria independente na parte posterior do imóvel. Também marcante na fachada principal o pináculo na cumeeira e o caimento acentuado das águas do telhado, diferenciando bastante da platibanda de uso generalizado em Vitória no período.

A edificação recebe como coroamento uma faixa cerâmica ornamentada confirmando a singeleza da composição. Outro elemento e presente até os dias atuais é o portão em estilo *Art Noveau.*

A imagem a seguir é realizada após a conclusão da construção e anterior ao fato de receber a inscrição: Vila Osacrina na fachada.

Fig. 3 – Residência à Rua 23 de Maio n° 273 - Fonte:CAMPOS JÚNIOR, 2005

Oscarina, filha de Antenor Guimarães e Anna Cuz Guimarães nasceu em 1899 e faleceu em 1917. Segundo Mariza Neves Guimarães, sua tia avó foi acometida de tuberculose e não resistiu à doença falecendo em Campos de Jordão, Estado de São Paulo, onde realizava tratamento. O luto da família foi demonstrado também através das cartas; as correspondências continham uma tarja preta. Dar a residência da família o nome de Vila Oscarina foi uma homenagem póstuma a jovem.

No alpendre da residência são visíveis, na imagem, várias pinturas nas paredes. O trecho a seguir, da biografia de Túlio Samorini, que nasceu em Roma, em 1882 e faleceu em Vitória, em 1944, atribuiu a ele a autoria dos murais. Aos 13 anos de idade, o menino iniciou na profissão de pintor, decorador de paredes e residiu na França tendo realizado as pinturas do interior do Cassino de Monte Carlo.

“Pintou também murais para a residência de Antenor Guimarães, conhecida como Vila Oscarina. Essas pinturas desapareceram embaixo de camadas de caiação, depois que a residência foi transformada num pensionato de freiras, nos anos 60” (CMM, 2016).

Ainda na imagem se destaca o muro e o gradil, este se perderá adiante por conta da

transformação de uso ocorrida nos anos 70.

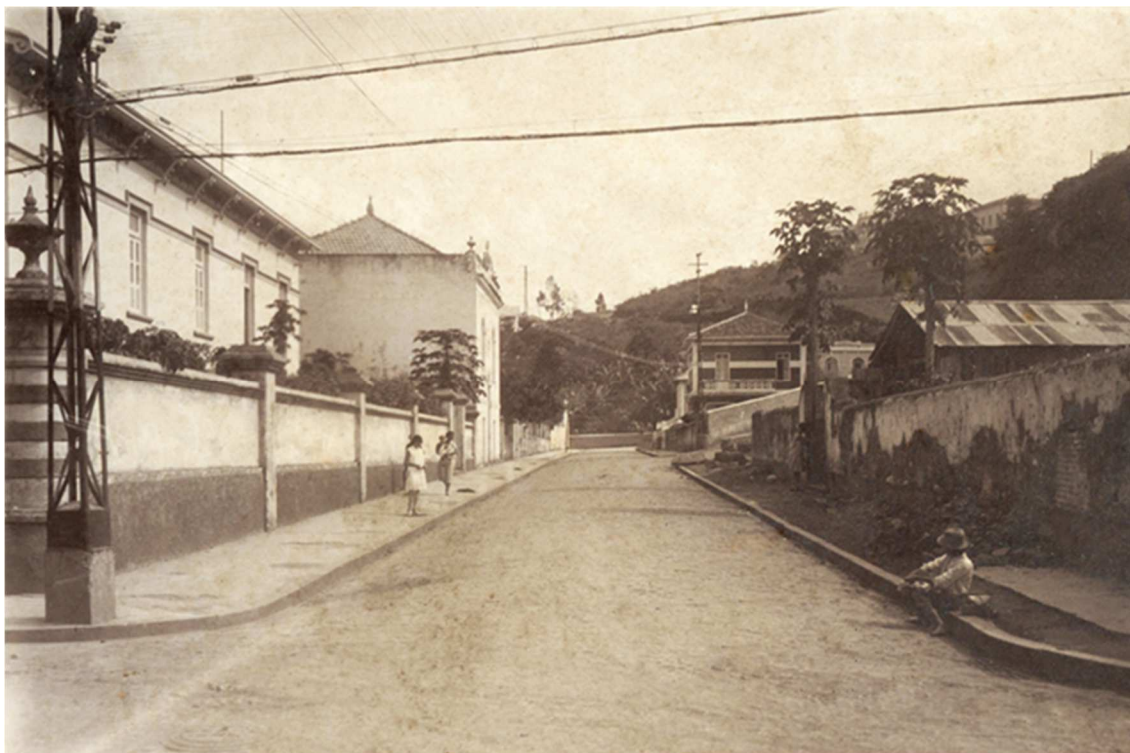



Fig. 4 – Fachada Rua Vasco Coutinho -Fonte: Arquivo Público do Município de Vitória, 2016

Os vãos do segundo pavimento da fachada voltada para a Rua Vasco Coutinho são em verga reta, recebem arremate com moldura superior contínua. A faixa cerâmica prossegue nesta fachada coroando a edificação, junto à sanca externa que faz a ligação da parede com o beiral forrado por madeira pintada na cor branca. As vergas do primeiro pavimento foram resolvidas em arco abatido. São ao todo nove janelas nesta fachada, cinco no segundo pavimento e no primeiro apenas quatro, a quinta abertura se refere a uma porta lateral. A fotografia, figura 4, apresenta esta descrição e mais o jardim e o muro lateral.

O projeto original foi procurado nos Arquivos Públicos do Município e do Estado, no IPHAN/ES, na Secretaria de Obras e na ECD (Equipe Centro de Documentação) da PMV (Prefeitura Municipal de Vitória), no entanto, não consta nos arquivos destes órgãos.

Somente no site - https://parquemoscoso.wordpress.com/vila-oscarina - está disponibilizada a planta esquemática do primeiro pavimento. O atual proprietário possui o Projeto de Regularização elaborado em 1996, cujas plantas se apresentam na figura 5. Neste visualizam-se as linhas tracejadas do projeto aprovado e as linhas cheias do projeto a ser regularizado. Há de se considerar que a promulgação da lei n° 351, Código Municipal de Vitória, só ocorreu em 1954, portanto, edificações anteriores a esta data não apresentavam

projeto de aprovação para construção.

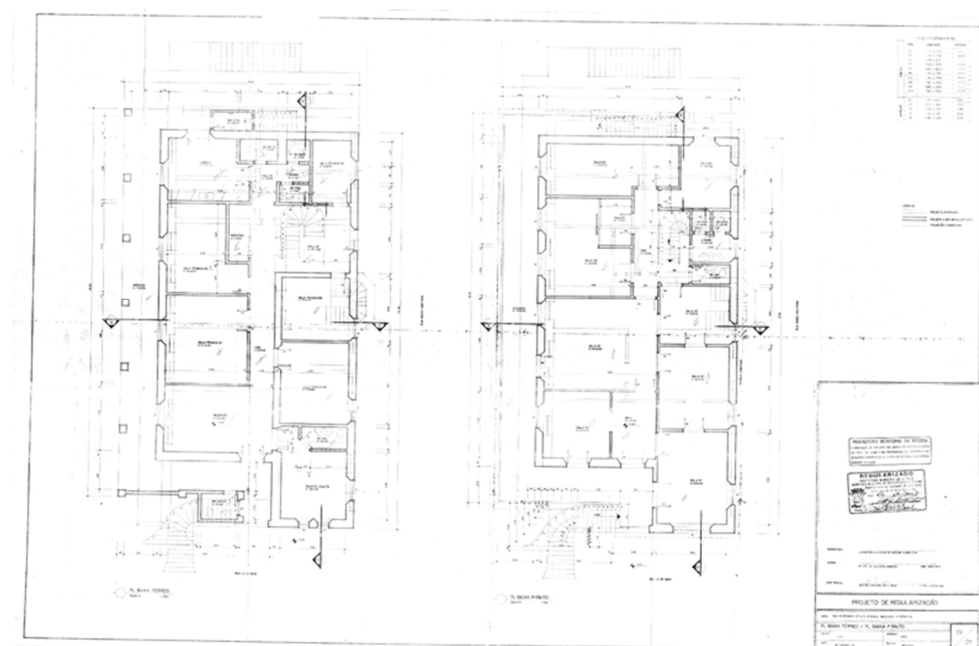



Fig. 5 – Planta Primeiro e Segundo Pavimentos - Fonte: Prefeitura Municipal de Vitória, 2016

A Vila Oscarina após 1920

Em 1921 foi pedido a Antenor Guimarães que hospedasse o presidente do Brasil, Nilo Peçanha na Vila Oscarina. Jerônimo Monteiro estava presente na ocasião. O presidente foi recepcionado com flores no portão e na escada se dirigiu à sala de visitas.

"Na bela residência foi servido almoço, jantar e café da manhã. Oswald Guimarães, filho de Antenor Guimarães o acompanhou durante todo o tempo, este decorou o portão da residência com uma estrela de lâmpadas e as letras N.P." (ILHA DA FUMAÇA, 2016).

Onze anos depois, com o falecimento de Antenor Guimarães, o próprio Oswald assume a gerência da empresa que segue na família. Quanto à residência, passou a abrigar nos anos 60 um pensionato de freiras e na década de 70 a edificação passa por uma série de intervenções visando abrigar uma clínica psiquiátrica.

"A Clínica Psiquiátrica Santa Angélica realizou descaracterizações tendo como justificativa a adequação das instalações ao novo uso, a de maior impacto visual foi à retirada do guarda-corpo de ferro da varanda, da escadaria principal e o gradil do muro com motivos *Art Noveau*" (VILA OSCARINA, 2016).

O projeto aprovado em 1970 junto à PMV e vistoriado pelo Conselho Regional de Arquitetura e Engenharia acrescenta dependências ao imóvel, no total de onze cômodos,

adequados ao funcionamento de uma clínica. No entanto, uma pequena parte dessa área construída, o anexo A, foi demolido por ocasião da instalação do Laboratório Capixaba de Análises Clínicas na década de 90. De acordo com o quadro de áreas da Planta de Implantação a área da residência é de 593,18 m² e os anexos correspondem a apenas 38,68 m² e pelas suas posições (lateral e fundos) em nada impedem a visualização.

Em visita recente ao local foi possível constatar que os gradis da varanda e da escada foram recolocados, no entanto o do muro se perdeu. Nos pilares do muro as ranhuras horizontais no reboco permanecem e também o coroamento com frisos escalonados. A solução de revestimento com faixas horizontais com reboco diferenciado também é aplicada no primeiro pavimento junto a atual entrada principal (antigo acesso à lavanderia) apresentada na fotografia, figura 6.

A inscrição Villa Oscarina ocupa o local de antigo revestimento cerâmico na forma de tijolinhos com junta descasada entre as esquadrias do primeiro e do segundo pavimento.

As esquadrias da antiga residência se encontram em bom estado de conservação, atribui-se o fato a qualidade da madeira utilizada: Peroba do Campo. As que se comunicam diretamente com o exterior são pintadas com tinta esmalte sintético fosca na cor branca, o que serve como camada protetora enquanto, as que se voltam para o alpendre mantém a cor original cobertas por verniz. O desenho dos caixilhos variam, no primeiro pavimento o vidro surge na parte mais alta propiciando maior privacidade. Vidros coloridos, vermelho, verde a azul são utilizados apenas nas duas esquadrias da fachada principal, nas demais o vidro é padrão Fantasia Mosaico.

O piso do segundo andar permanece em sua totalidade nos quartos e salas. São tábuas corridas de 10 centímetros de largura também em Peroba do Campo.

Fig. 6 – Vila Oscarina – Fachada Principal - Fonte: NEMER, 2017

Segundo Vasconcellos no século XIX os tabuados são reduzidos em sua largura, utilizam encaixe macho e fêmea e são confeccionados em pinho de riga, peroba do campo ou ipê (VASCONCELLOS, 1958, p. 27).

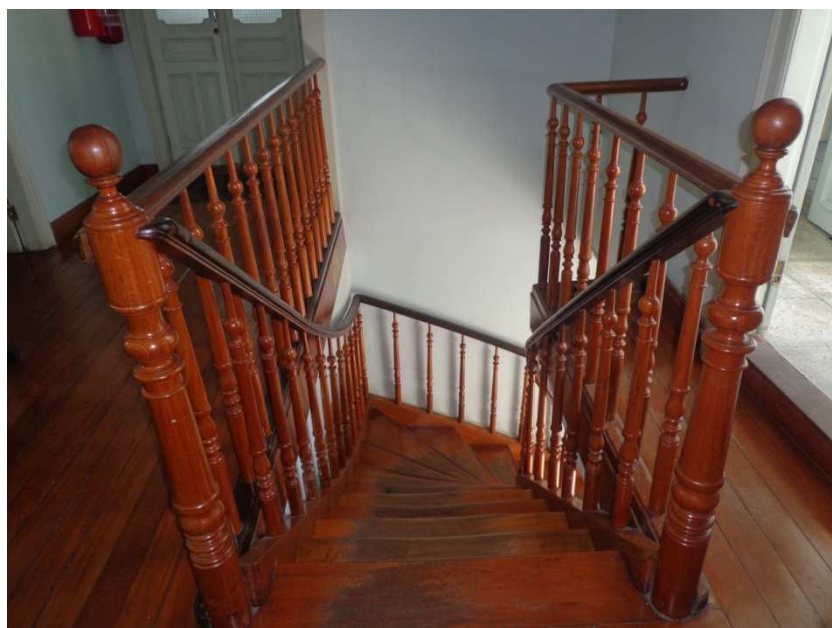



Fig. 7 – Escada Interna - Fonte: NEMER, 2017

A escada interna, também da mesma madeira, é realizada em sistema de encaixe, com peças esculpidas para a curva do dormente (nomenclatura atribuída ao acabamento lateral onde se encaixam os degraus) e para o corrimão. O balaústre é torneado e a mesma apresenta degraus em leque em sistema de compensação que estabelece uma mudança gradativa da direção da marcha, conservando constante o comprimento do passo. Na figura 7 estas características podem ser observadas.

No segundo pavimento também o ladrilho hidráulico da varanda está resguardado. No primeiro pavimento o piso original foi substituído restando apenas o do acesso que segue do portão principal a escada em mármore e abaixo desta onde se localizava a lavanderia.

Foram encontrados três diferentes desenhos, dois em pisos quadrados e um terceiro em peças retangulares que são ilustrados na figura 8.

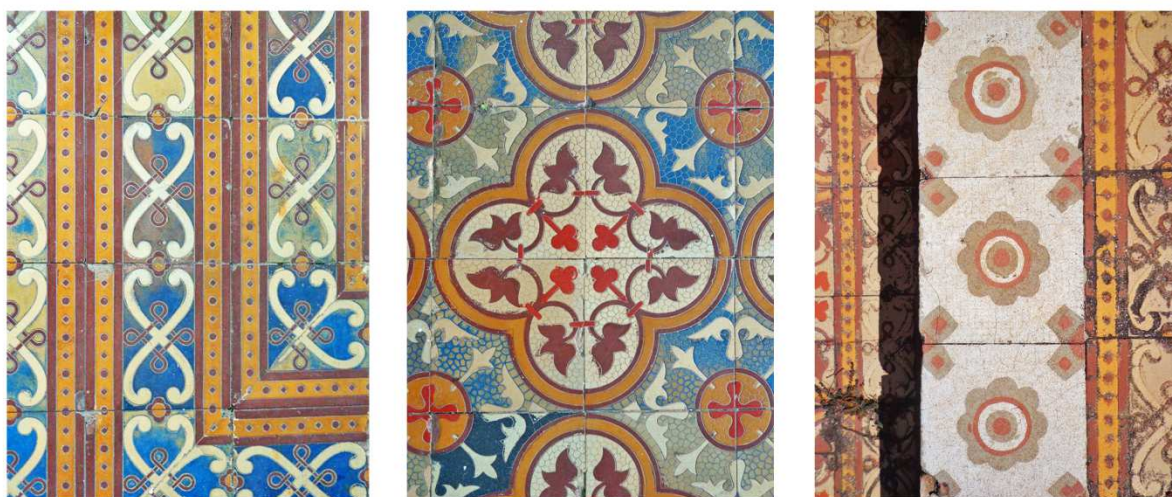



Fig. 8 – Ladrilhos Hidráulicos - Fonte: NEMER, 2017

Os ladrilhos hidráulicos são revestimentos artesanais feitos à base de cimento, usado em pisos e paredes, que tiveram o seu apogeu entre o fim do século XIX e meados do século XX. Foram apresentados como alternativa ao mármore ou como uma "cerâmica" que não necessitava de cozimento.

Os revestimentos estão assentados em áreas externas e de transição (alpendre), portanto visíveis. A alteração dos mesmos comprometeria a autenticidade, no entanto há de se considerar que outros revestimentos exteriores foram inseridos nas duas laterais e no caminho do jardim em direção ao acesso do laboratório como exemplificado na figura 6.

De acordo com Ana Karine Bellini, arquiteta na Secretaria de Obras da PMV, a residência foi identificada como de Interesse para Preservação dentro da vigência do Primeiro

Plano Diretor Urbanístico, lei n° 3158 de 1984, o qual não exigia inventário do imóvel. O nível de salva-guarda foi o GP2 (Grau de Proteção Secundária) que exige a manutenção da cobertura e das fachadas.

Pela determinação da prefeitura, a critério do proprietário poderiam ter sido alteradas as portas internas, a escada de madeira e o piso de tábuas do segundo pavimento. Entende-se a manutenção dos mesmos como opção pela conservação. O proprietário atual, Dr. Cristiano, em entrevista, se declarou apreciador da residência e também seu gosto pela arquitetura.

Segundo Jocarly Coutinho, também funcionário da PMV, o imóvel que possui inscrição imobiliária n° 01.04.024.0168001 e inscrição fiscal n° 13564-02, recebeu em 2002, em nome de Laboratório Capixaba de Análises Clínicas o certificado de uso n° 341 e a Certidão Detalhada n° 507 que descreve os pormenores do primeiro e do segundo pavimento.

Conclusões

A obra é objeto de refinado gosto e preciosismo arquitetônico. Os materias de construção empregados influenciaram e influenciam na durabilidade do imóvel. A definição dos mesmos em nível de projeto (quantificação e dimensionamento) e na etapa construtiva foi fator preponderante para a qualidade final da residência.

A experiência da mão de obra foi relevante para o resultado final da construção. Os construtores tinham domínio da técnica construtiva o que pode ser observado nos dias atuais pelo alinhamento das paredes, encaixe das esquadrias, forma das escadas e do telhado e acabamentos de pisos e paredes.

A função habitação unifamiliar se perdeu após meio século, porém outros tipos de habitação coletiva se concretizaram (pensionato e clínica psiquiátrica). O uso de serviço careceu de adaptações que transfiguraram o primeiro pavimento internamente, no entanto o segundo permanece original em quase toda sua totalidade; como parte administrativa do negócio acomodou os escritórios e dnos epósitos nos antigos quartos.

O estado de conservação é excelente não tendo sido verificado nenhum ponto com rachaduras, vegetação na alvenaria ou na cobertura, infiltração, umidade, desfalque de material de fechamento ou acabamento e infestação por cupim.

A indicação como imóvel a ser preservado foi fundamental para a manutenção das fachadas e da cobertura permitindo a salvaguarda do bem. Tal iniciativa, ocorrida entre 1984 e 1996, se reflete atualmente, 20 anos depois, permitindo à população a visão deste belo exemplar

de arquitetura residencial do início do século XX e a academia estudos mais aprofundados sobre a linguagem arquitetônica do período e a permanência dos materiais.

Referências Bibliográficas

BARDI, P. M. 1981. **Contribuições dos Italianos na Arquitetura Brasileira.** Itália – Brasil: Fiat do Brasil S.A.

BELLINI, Anna Karine de Q. C. 2014. **"Parque Moscoso – Vitória / ES. Os deleites de uma paisagem construída."** 12° ENEPEA – Encontro Nacional de Ensino de Paisagismo em Escolas de Arquitetura e Urbanismo do Brasil, Vitória do Espírito Santo, Brasil, 26 a 29 de agosto de 2014.

CAMPOS JÚNIOR, Carlos Teixeira de. 2005. **A História da Construção e das Transformações da Cidade.** Vitória: Cultural – ES.

CMM - Câmara Municipal de Muqui. **Biografia de José Monti**. Disponível em: <http://camaramuqui.es.gov.br > Acesso em 22 abr 2016.

FRANCESCHETTO, Cilmar. 2014. **Italianos: base de dados da imigração italiana no Espírito Santo nos séculos XIX e XX.** Vitória: Arquivo Público do Estado do Espírito Santo.

Estado do Espírito Santo. – Arquivo Público do Estado do ES. Processo de Terra 3978 e 3977 - Fundo da Agricultura - A. Guimarães. Ano 1914 e 1906.

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – **Sinopse do censo demográfico de 2010.** Disponível em: < http://www.censo2010.ibge.gov.br> Acesso em 26 jan 2016.

IBRAM – Instituto Brasileiro de Museus. 2015. **Exposição Modernidade e Preservação: Vitória por André Carloni.** Vitória.

ILHA DA FUMAÇA – **Antenor Guimarães, o empreendedor.** Disponível em: <http://www.ilhadafumaca.com.br/AntenorGuimaraes.aspx > Acesso em 07 mar 2016.

REIS FILHO, Nestor Goulart. 1973. **Quadros da Arquitetura do Brasil.** São Paulo: Perspectiva.

VASCONCELLOS, Sylvio de. 1958. **Arquitetura no Brasil: sistemas construtivos (notas de aulas).** Belo Horizonte: Escola de Arquitetura da UFMG.

VERÍSSIMO, Francisco S. e Bittar, William S. M. 1999. **500 anos da Casa no Brasil.** Rio de Janeiro: Ediouro.

VILA OSCARINA – **Historicidade.** Disponível em: <https://parquemoscoso.wordpress.com > Acesso em 04 abr 2016.

A ESTÂNCIA DO SERRO FORMOSO-LAVRAS DO SUL. RS

Mônica de Macedo Praz
Arquiteta e urbanista/Universidade Federal de Pelotas-UFPEL
monicampraz@gmail.com

1. Introdução

Trata-se de uma propriedade rural, fundada por volta do ano de 1830, pelo Cel. Francisco Pereira de Macedo, apresentado na figura 1, que viria a ser o Visconde do Serro Formoso, filho do Capitão-mor Manuel de Macedo Brum da Silveira, originário da Ilha do Pico.

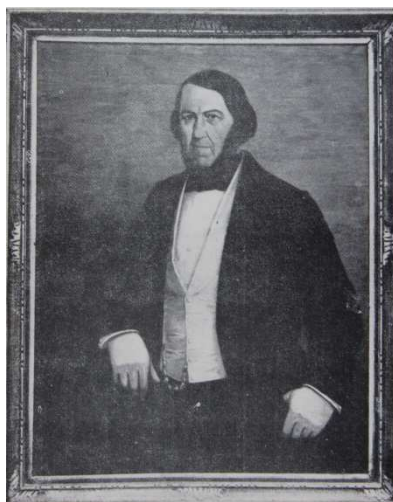



Figura 1: Visconde do Serro Formoso. Fonte: LANGENDONCK, 1969

A princípio foi fundada como nome de Fazenda São Francisco das Chagas, Abriga a casa senhorial construída em meados do século XIX e ainda preservada, como mostra a figura 2. Constitui um exemplar da arquitetura rural eclética rio-grandense do século XIX.

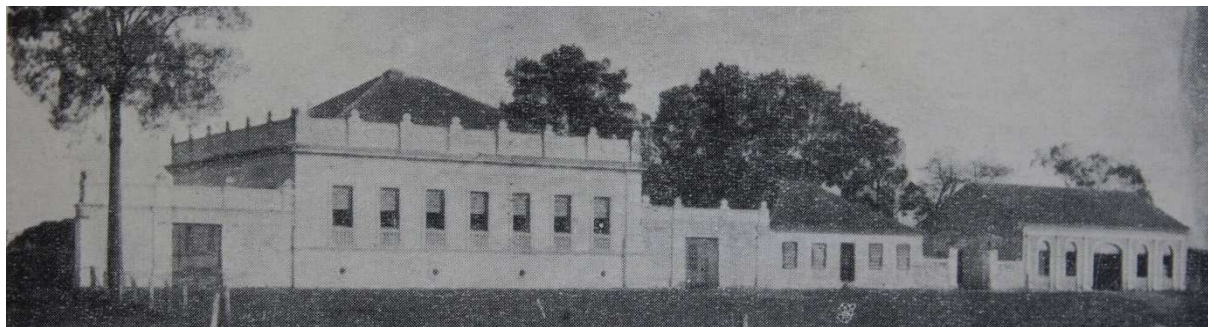



Figura 2: Casa senhorial e benfeitorias originais. Fonte: LANGENDONCK, 1969

Sua localização se dá no atual município de Lavras do Sul, no Rio Grande do Sul. Sendo que as terras do futuro visconde se estendiam pelos atuais municípios de Lavras do Sul, Caçapava do Sul, São Sepé e São Gabriel. Esta é a região conhecida como Região da Campanha, próxima a fronteira com o Uruguai, como indica a figura 3. Sua localização foi de suma importância para que a história da fazenda fosse perpassada pela história do Rio Grande do Sul e do Brasil.

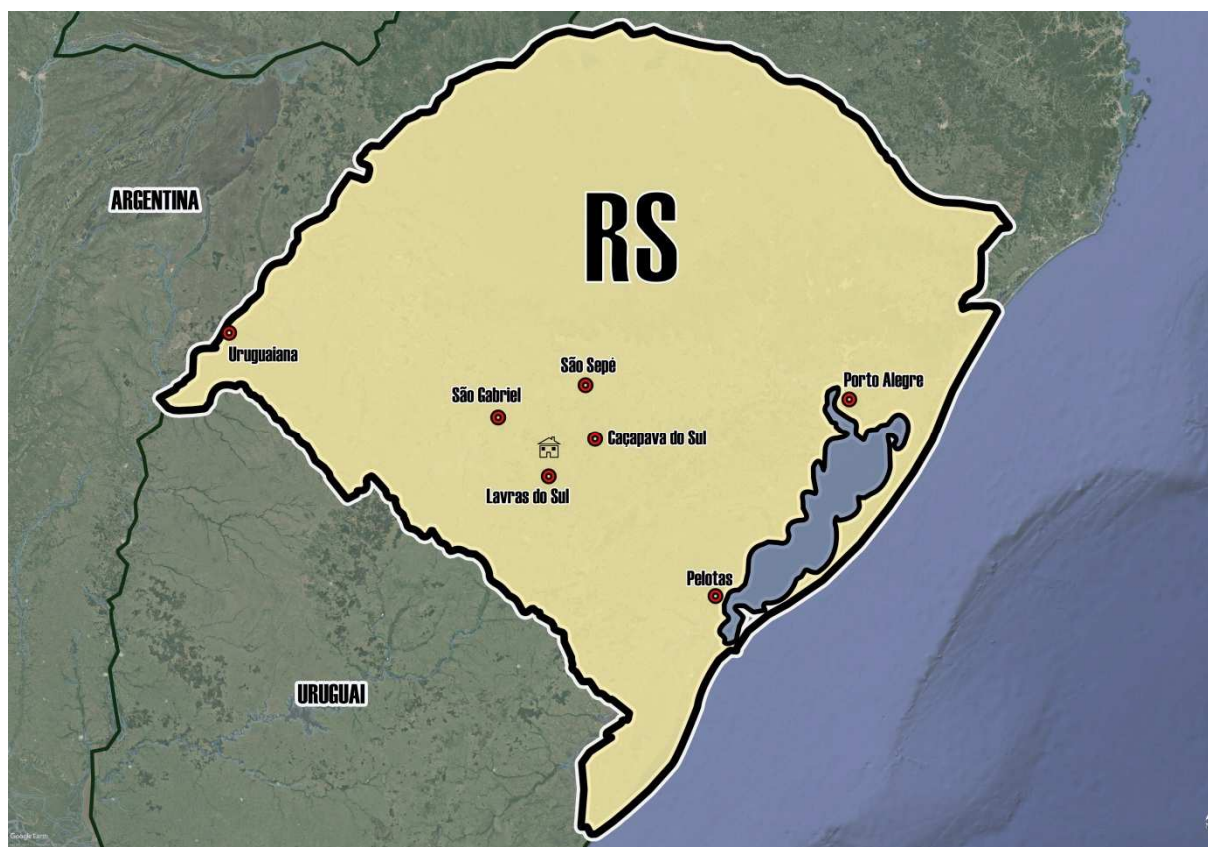



Figura 3: Mapa do RS, com indicação das cidades citadas. Fonte: Google Earth 2017. Intervenção da autora a partir do software Photoshop

Ocorre que de 1864 a 1870 o Brasil esteve envolvido com a Guerra do Paraguai, que segundo alguns historiadores, foi o maior conflito armado da América Latina no século XIX, em que Brasil, Argentina e Uruguai se uniram, formando a Tríplice Aliança contra a invasão paraguaia. Foi nesta ocasião que o imperador D. Pedro II veio ao Sul do país, e a caminho de Uruguaiana ficou hospedado na então Fazenda São Francisco da Chagas. Quando de sua chegada, foi recepcionado pelo Cel. Francisco Pereira de Macedo ao som do Hino Nacional executado por uma banda formada por alguns de seus escravos, instruídos por Tomás do Patrocínio, irmão de José do Patrocínio. A partir da presença do Imperador a propriedade passou a se chamar Estância do Serro Formoso, nome dado pelo próprio monarca, referenciando a paisagem local. A participação da família do coronel na Guerra do Paraguai foi efetiva. Doou cavalos, cinquenta de seus escravos, que eram alforriados e iam para guerra como "Voluntários da Pátria", além de enviar seus quatro filhos varões para o combate. Na figura 4 aparece o Cel. Francisco Pereira de Macedo, já então visconde, com a viscondessa e seus filhos, que voltaram vitoriosos da guerra.

Figura 4: O visconde e a viscondessa e seus filhos. Fonte: LANGENDONCK, 1969

Por esses feitos, o então Barão do Serro Formoso, recebeu em 19 de dezembro de 1885, o título de Visconde do Serro Formoso. A figura 5 mostra o brasão do seu viscondado.

Figura 5: Brasão do visconde do Serro Formoso. Fonte: LANGENDONCK, 1969

2. Benfeitorias

As benfeitorias que hoje se encontram na propriedade são praticamente as mesmas da sua fundação. Construções destinadas à galpões, um volume pertencente a um reservatório de água construído em 1919, ano em que ocorreram as intervenções mais significativas, e o volume pertencente à casa sede. Tais intervenções não resultaram em alterações volumétricas, sobretudo no que se refere à casa senhorial, onde as mudanças se deram apenas no interior do edifício. Sua volumetria é dada por uma forma quadrangular, contendo os cômodos das áreas íntima e social, e outra retangular adjacente pertencente à cozinha e suas dependências, ou seja, a zona de serviço, como mostra a figura 6. Analisando a imagem é possível constatar o que alguns historiadores apontam: que para as casas senhoriais de propriedades rurais rio-grandenses do século XIX, era comum que a fachada principal ficasse voltada inteiramente para o norte e, devido incidência dos ventos sul e sudeste, intensos durante o inverno, se fizesse um pomar para proteger a fachada sul.

Figura 6: Vista aérea da estância. Fonte: Google Earth, 2015. Intervenção da autora

3. Casa senhorial

Como exemplar da arquitetura eclética rural rio-grandense do século XIX, o edifício possui características classicistas e uma forte influência europeia. Na fachada principal, adornada mais do que as outras, é possível identificar elementos apenas decorativos como: balaústres que não tem função de guarda corpo e que indicam o uso de material pré-fabricado, cimalhas, frisos, óculos, platibanda com figuras geométricas em relevo, pilastras. Além das esquadrias de verga reta, com madeiramento vindo de Portugal, cujas bandeiras trabalhadas em madeira vergada, não se repetem nas demais fachadas, onde os acabamentos são mãos simples. Conforme a figura 7.

Figura 7: Fachada principal. Fonte: Acervo da autora.

O edifício é considerado assobradado, tendo como primeiro pavimento o porão habitável, usado como senzala, para os escravos que trabalhavam na casa. Analisando as volumetrias das figuras 8a e 8b verifica-se os tratamentos de fachada diferenciados, hierarquizando-as a partir da fachada principal. Também é possível ver que na fachada sul há o terraço de forma circular, que é adjacente a sala de jantar, e foi construído também para acomodar a banda de escravos, para que, ocasionalmente, em dias festivos as refeições da família fossem feitas ao som de música. Também se observam as duas entradas do porão usado como senzala.

(a)

(b)

Figuras 8: Perspectiva a partir de maquete eletrônica, mostrando a frente (a). Perspectiva a partir de maquete eletrônica, mostrando os fundos (b). Fonte: Elaborada pela autora a partir do software 3D Studio

Do porão observa-se o uso de tijolos nos pilares e nos arcos de passagem, que também tem função estrutural, e identifica-se a mão de obra escrava no entalhe feito à mão dos barrotes

de madeira maciça, e sobre esta trama de barrotes, apoia-se o assoalho da casa principal. Como mostra a figura 9.

Figura 9: Vista interna do porão. Fonte: Acervo da autora

3.1 Sistema distributivo

Através da análise da planta baixa, vê-se um pouco do modo de vida da época. Observam-se as dependências da cozinha instaladas em uma porção anexa a do corpo principal da casa. Segundo Carlos Lemos, nos trópicos as cozinhas se desenvolveram até mesmo fora do corpo principal da casa, por várias razões, dentre elas: o calor do fogo e o inconveniente da fumaça; para ficar mais próximas aos cursos d'água; para não misturar cozinha suja com o restante da casa; e pela questão cultural de que as mulheres, que tinham uma vida absolutamente doméstica, não queriam estar no mesmo ambiente que as cativas (LEMOS, 1978). Outra referência de meados do século XIX são as alcovas, cômodos sem comunicação com o exterior, destinados às filhas solteiras. Nesta casa há a particularidade de que as alcovas não abriam para o dormitório dos pais, como era usual, mas para uma circulação interna, conforme figura 10. Cabe lembrar que a nomenclatura, aqui usada, na identificação das peças, é a atual.

Figura 10: Planta baixa da casa senhorial. Fonte: Desenho da autora a partir dos softwares AutoCad e 3D Studio

Este tipo de planta com uma circulação interna, entre alcovas, que liga dois cômodos de uso social, já havia sido observado por alguns pesquisadores em casas da mesma época, e segundo Henrique Luccas, pode ser considerada como uma evolução da casa bandeirista. (LUCCAS, 1997). Outra curiosidade é sobre a circulação que liga as dependências da cozinha com a casa principal. Nesta, há um armário feito nas medidas do vão, para guardar os instrumentos musicais da banda de escravos. Também, neste mesmo móvel, há um forro falso, que é passagem para o esconderijo das mulheres em caso de guerra. Como mostram as figuras 11a, 11b e 11c.

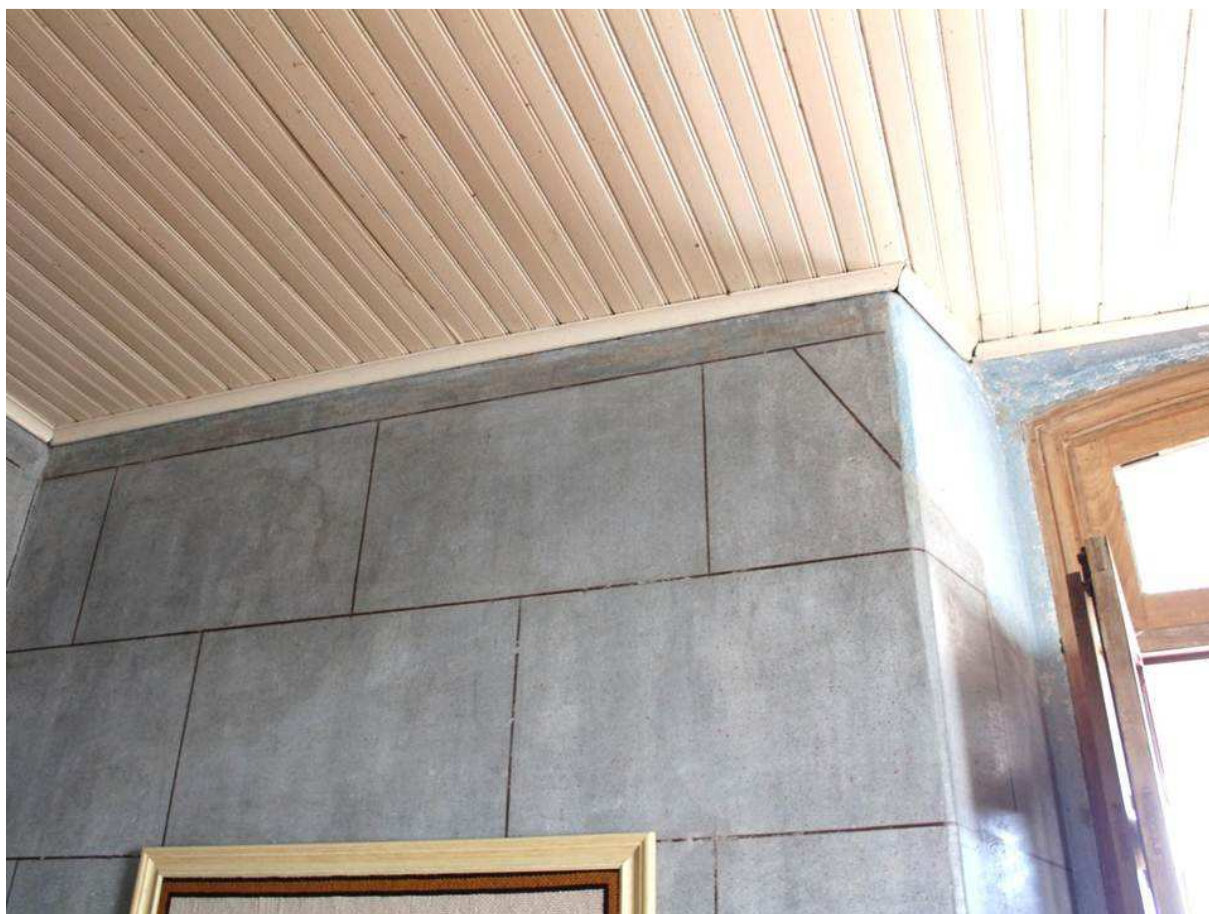
(a)

(b)

(c)

Figuras 11: Detalhe do armário (a). Armário ocupando o vão (b). Detalhe da passagem para o esconderijo (c).
Fonte: Acervo da autora.

3.2. Artes pictóricas

As artes pictóricas da casa senhorial da Estância do Serro formoso demonstram a hierarquização dos ambientes, caracterizam a época, meados do século XIX, constituem um acervo de exemplares de escaiolas, pinturas murais e pinturas artísticas feitas à mão nos forros de madeira. Através de análise do material iconográfico, e pela percepção organoléptica, sobretudo visual, feita no local quando das inserções à campo, constata-se que, originalmente as paredes internas da casa tinham pintura decorativa, na sua maioria com motivos florais, feitas com tintas a base de cal. As escaiolas, ou estuques lustrados, que eram feitas com pó de mármore ou cal, estão presentes na grande maioria dos cômodos. Na cozinha, peça que hoje funciona como copa, é possível ver o uso da técnica. Numa abordagem mais discreta, em tons acinzentados imitando pedra. Como mostram as figuras 12a, 12b e 12c. As demais dependências de serviço se encontram alteradas com revestimento de azulejo.

(a)

(b) (c)

Figura 12: escaiola da parede da copa, antiga cozinha (a). Detalhe acima da janela (b). Detalhe mostrando o efeito lustrado da escaiola (c). Fonte: Acervo da autora

Na sala de jantar as escaiolas apresentam tons pastéis. A técnica utilizada evidencia o uso de materiais como esponja marinha, penas e papel amassado, para atingir os efeitos desejados na imitação de mármores policrômicos. Para a faixa decorada em motivos florais, foi usado o estêncil. Esse recurso era bastante comum à época, mas com características diferentes de acabamento em cada região. Na cidade de Pelotas, por exemplo, onde o número de casas do século XIX com escaiolas e pinturas murais preservadas é expressivo, verifica-se que os artífices costumavam completar os espaços em branco deixados pelos moldes vazados, pintando-os, à mão livre, depois de retirada a matriz do estêncil, denotando um acabamento mais refinado. Por outro lado, na região da campanha, em cidades como Bagé, Lavras do Sul, na casa senhorial analisada e nas casas senhoriais das estâncias lindeiras à do Serro Formoso, para fins de acabamento em pinturas feitas com estêncil, não se completava a lacuna deixada pela matriz dos modelos vazados, os desenhos ficavam como que seccionados. Como mostra em detalhe as figuras 13a e 13b.

(a) (b)

Figura 13: Pinturas murais da sala de jantar. Detalhe da pintura feita com estêncil (a). Escaiola (b). Fonte: Acervo da autora.

Neste mesmo cômodo, o forro de madeira recebeu pintura decorativa feita à mão, imitando veios, com a intenção de deixa-lo mais vistoso. Conforme figura 14.

Figura 14: Sala de jantar. Fonte: Acervo da autora

No detalhe, como apresenta a figura 15, observa-se também a pintura em efeito "espinha de peixe" que faz o coroamento do forro.

Figura 15: Detalhe do forro da sala de jantar. Fonte: Acervo da autora

As diferenças de acabamento por regiões também aparecem quando da análise das escaiolas. Há um refinamento nos edifícios pelotenses, com efeitos *trompe l'oeil*, expressão francesa que quer dizer "engana olho" bem executado, acrescendo aos desenhos a ideia de frisos e molduras. Já em alguns cômodos da casa do Serro Formoso, como os dormitórios, a ideia de moldura é dada apenas por arremate simples, sem efeito volumétrico. O motivo dessas variações de acabamentos pode ser a diferença na qualificação da mão de obra, enquanto artífices italianos adornavam o casario pelotense, é possível que no Serro Formoso as pinturas fossem feitas por escravos, como defendem alguns autores. Além do fato de que alguns dos imigrantes italianos que trabalhavam com escaiolas e pinturas murais, chamados de aristas menores, chegavam ao Brasil pelo porto de Pelotas, enquanto outros desembarcavam em Montevidéu, capital uruguaia, segundo Fabio Galli Alves. (ALVES, 2011). Assim sendo, diferentes artífices teriam se instalado em diferentes regiões. Embora, nestes cômodos, as pinturas não tivessem um maior refinamento pela falta de aprimoramento técnico de seus

artífices, o requinte estava presente. Pode-se observar no detalhe da figura 16, que nas rajas do efeito de mármore das escaiolas foi utilizado o pigmento azul, que era mais raro, portanto mais caro. Somente as casas de senhores de posses e cabedais exibiam pinturas com tal pigmentação. Segundo Fábio Galli Alves (ALVES, 2015).

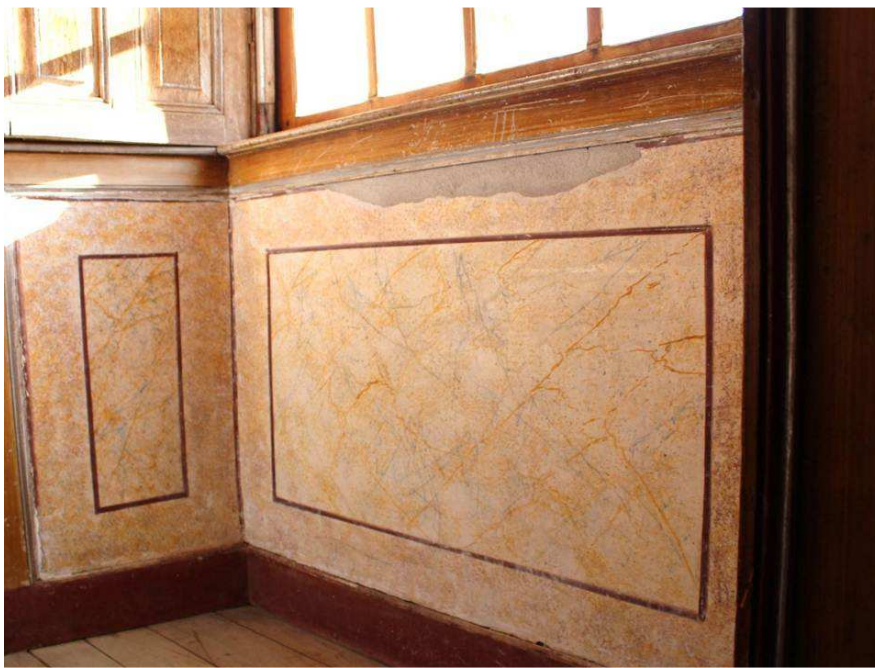



Figura 16: Escaiola de um dormitório. Fonte: Acervo da autora

Os forros de madeira dos dormitórios, em modelo “saia e camisa”, próprios da época, também receberam pinturas feitas à mão, imitando nós e veios de madeira. Como pode se observar na figura 17.

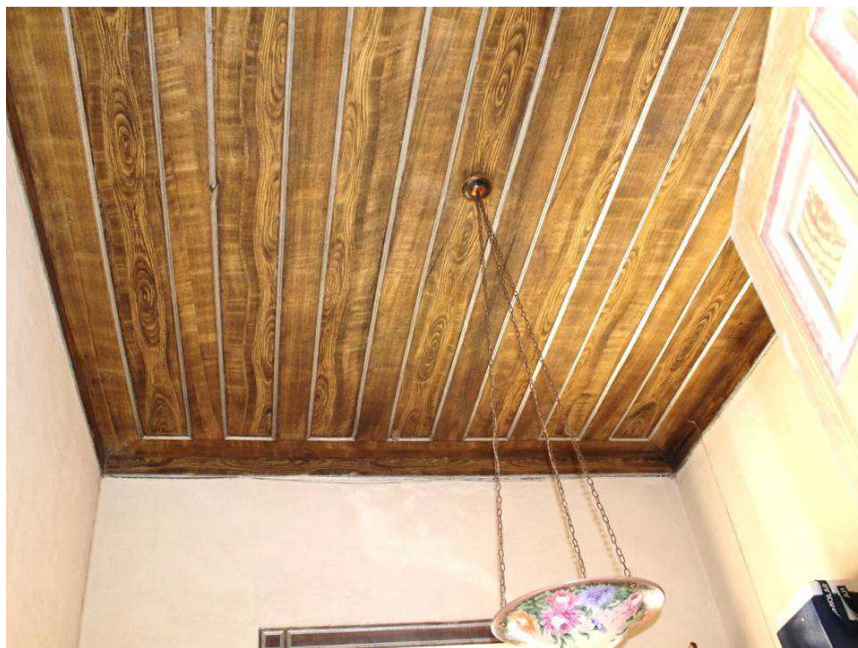



Figura 17: Forro de um dos dormitórios. Fonte: Acervo da autora

Acredita-se que em uma das intervenções, provavelmente a de 1919, a casa tenha recebido uma nova decoração, conferindo à residência novos ares europeus, influenciada pela tendência do *art nouveau*, movimento artístico surgido na Europa por volta de 1880. Nesta intervenção as pinturas decorativas originais, que cobriam todas as paredes feitas com tinta à base de cal, teriam sido cobertas, por tinta sintética de cor uniforme enquanto desenhos e motivos em *art nouveu* eram acrescidos. Para as alcovas, além das escaiolas, na base das paredes, foram feitas pinturas murais com o uso de estêncil, formando uma faixa decorada, que evidencia essas características da arte nova, que começava a reverberar nas casas brasileiras.

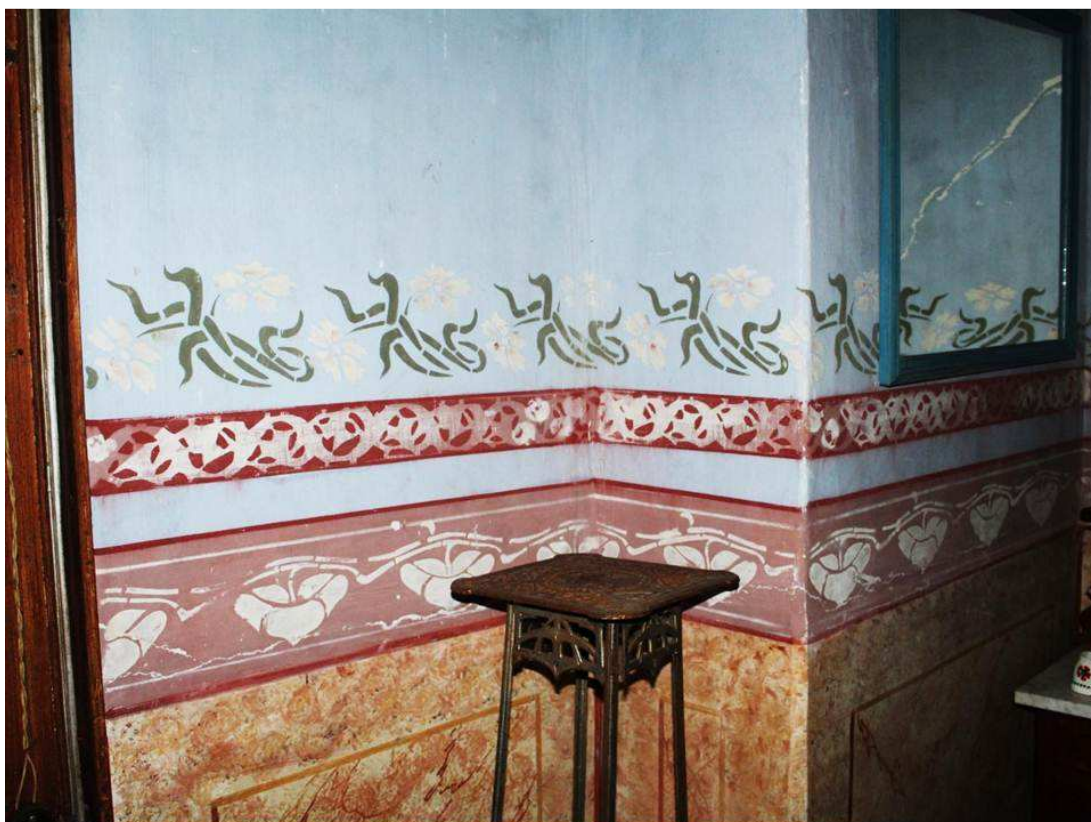



Figura 18: Pintura mural de uma das alcovas. Fonte: Acervo da autora

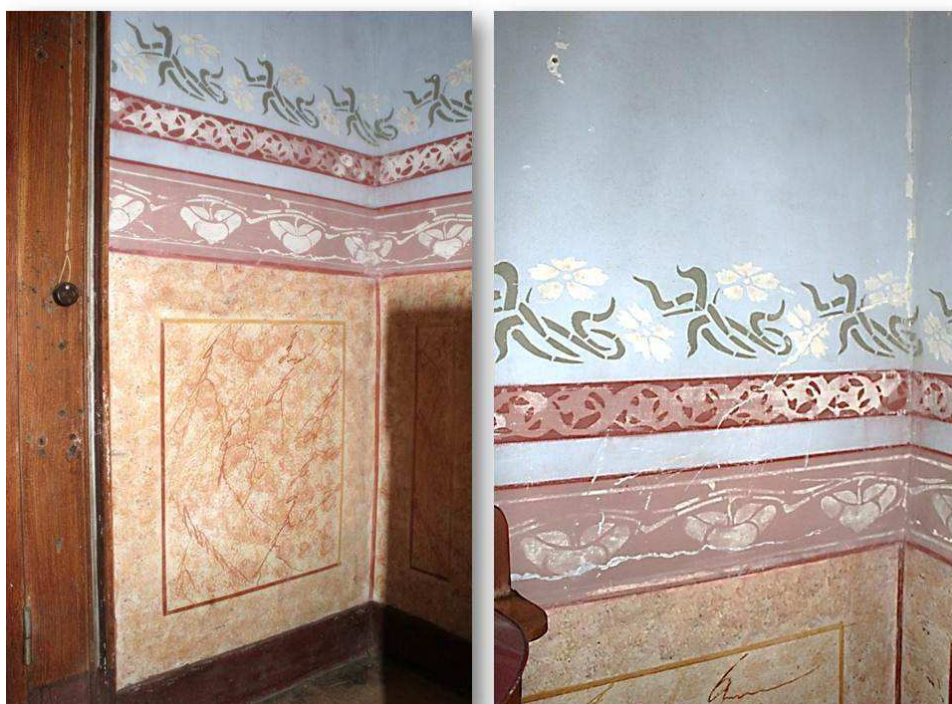
Nestes cômodos há um efeito *trompe l'oeil* um pouco mais significativo conferindo uma ideia de relevo ao plano das escaiolas, como mostram as figuras 19a e 19b.

(a) (b)

Figura 19: Detalhe da escaiola de uma das alcovas (a). Detalhe da pintura com estêncil de uma das alcovas (b). Fonte: Acervo da autora

Fica claro que a decoração era diferenciada também por gênero. Para as alcovas, ou quarto das moças: motivos florais em barrados decorados; para os dormitórios dos homens: uma decoração mais sóbria.

Na sala de recepção a escaiola na base da parede apresenta uma pintura um pouco mais elaborada do que nos dormitórios, com efeito *trompe l'oeil* de moldura em alto relevo. Neste cômodo, assim como ocorreu em toda casa, houve a sobreposição de pinturas, que escondeu a decoração original de pintura artística, em toda extensão da parede, feita com tinta à base de cal, por de baixo de pintura monocromática feita com material sintético. Porém é o único cômodo que mantém a pintura original do rodapé. Trata-se de um elemento decorativo feito com estuque, e que indica o uso da técnica em que a pigmentação em tons acinzentados, era aplicada à massa ainda fresca quando do seu preparo, e depois de aplicada à parede, nivelada e curada, ou seja, seca, revelava a aparência de pedra. Como mostra a figura 20.

Figura 20: Sala de recepção. Fonte: Acervo da autora

O forro de madeira da sala de recepção, assim como nos demais cômodos, recebeu pintura decorativa feita à mão, inclusive com imitação de marchetaria no seu coroamento. Em detalhe na figura 21.

Figura 21: Forro da sala de recepção. Fonte: Acervo da autora

Segundo Henrique Luccas, as casas de fazenda do Rio Grande do Sul, do século XIX, especialmente as dedicadas à pecuária, não primavam por decoração refinada, nem por usar materiais de fino acabamento. As construções eram mais rudes, apesar do grande poder aquisitivo de seus proprietários. O que diferencia a casa senhorial da Estância do Serro Formoso destas outras é a sua localização, próxima à Pelotas e Montevideo, cidades que receberam forte influência europeia em vários segmentos, sobretudo na arquitetura (LUCCAS, 1997).

A decoração mais expressiva, em suas artes pictóricas, se encontra no salão principal, onde provavelmente, artífices com um maior conhecimento técnico, tenham sido os responsáveis pela sua execução. Conforme figura 22.

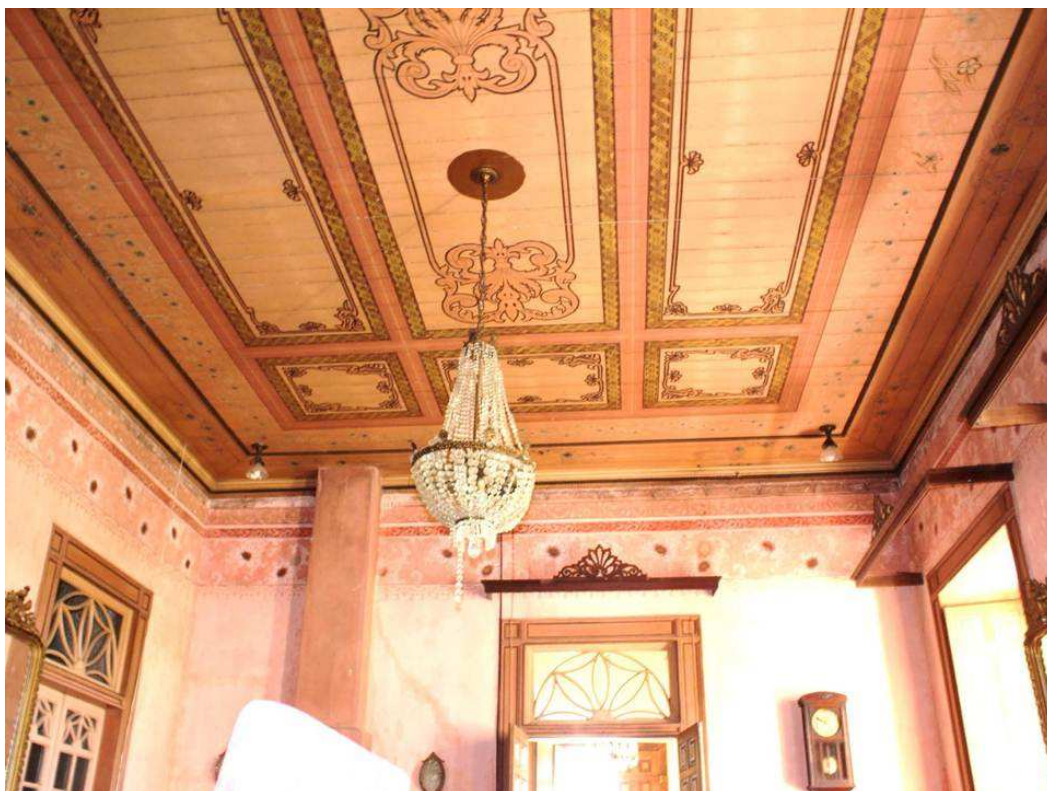



Figura 22: Salão principal. Fonte: Acervo da autora

Este cômodo possui pintura decorativa em quase todos os espaços da composição arquitetônica, como vergas e peitoris, e barras decoradas como roda forro e na base das paredes. Como se vê nas figuras 23a e 23b.

(a)

(b)

Figura 23: Pintura decorativa na verga (a). Barra decorada como roda forro (b). Fonte: Acervo da autora

É no salão principal que, para as pinturas com o uso do estêncil, se vê o mesmo tipo de acabamento usado nas pinturas murais das casas pelotenses. Além do preenchimento, à mão livre, dos espaços deixados pela matriz dos moldes vazados, também eram feitos matizes para ressaltar os detalhes do motivo floral. Como mostra figura 24.

Figura 24: Detalhe da pintura decorativa junto ao forro. Fonte: Acervo da autora

Também a técnica de *trompe l'oeil*, em que a pintura dá a ideia de um friso com volumetria arredondada, através do efeito de luz e sombra, denota a presença de um artífice mais qualificado. Conforme figura 25.

Figura 25: Detalhes da pintura na base da parede. Fonte: Acervo da autora

Nesta dependência não há escaiolas. As pinturas murais são todas feitas por sobre parede caiada. Observa-se a tendência *art nouveau* nos desenhos e pinturas da parede e do forro. Este, todo em madeira, recebeu pintura decorativa, com o uso do estêncil em um desenho simétrico. Como mostra a figura 26.

Figura 26: Forro do salão principal. Fonte Acervo da autora

Além da característica do *art nouveau*, a pintura do forro, traz a presença do dourado, comum à época e que, por vezes, eram feitos com o uso de folha de ouro. Aqui este efeito é produzido por luzes e sombras da própria pintura. Em detalhe na figura 27.

Figura 27: Detalhe da pintura do forro. Fonte: Acervo da autora

Mais uma vez vê-se o uso do pigmento azul, nos matizes das flores que emolduram a pintura do forro. De acordo com a figura 28.

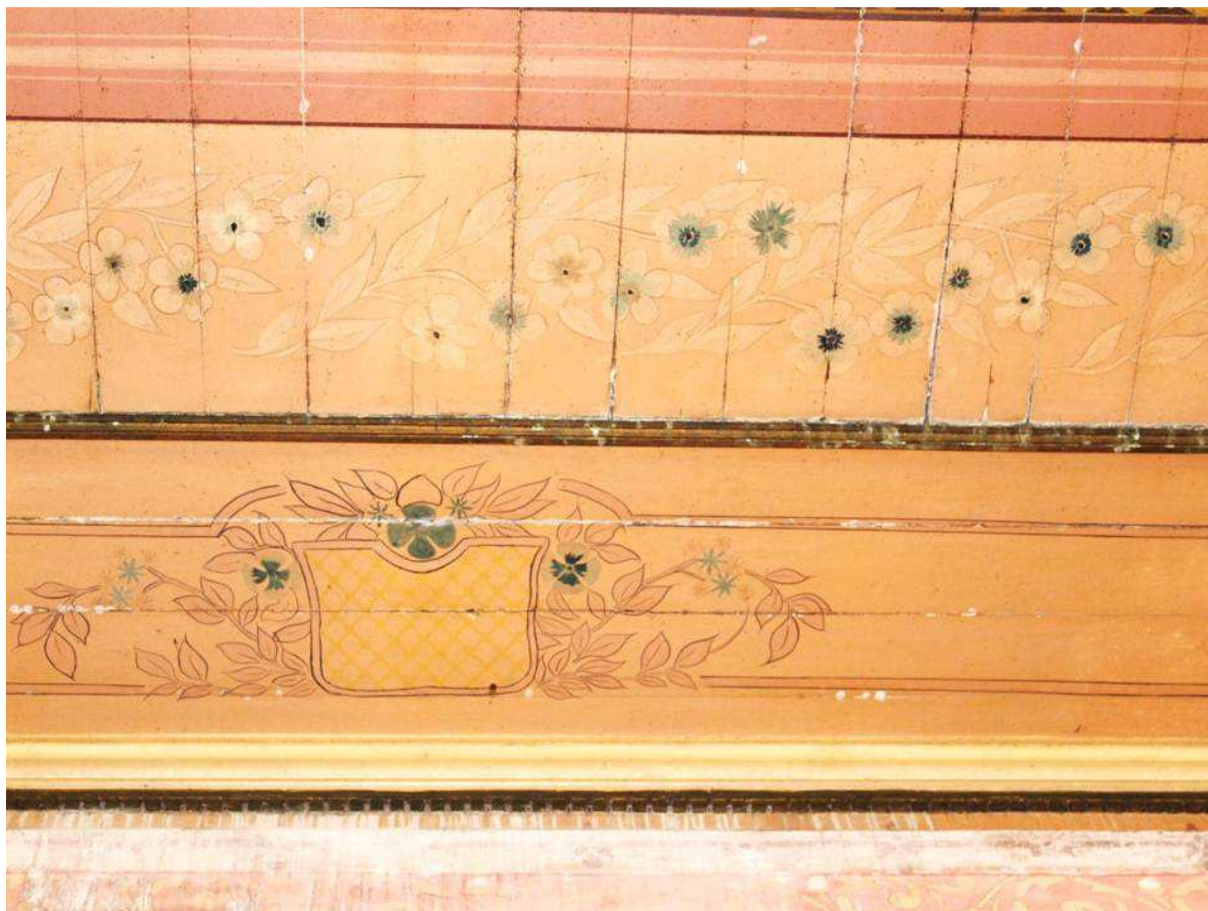
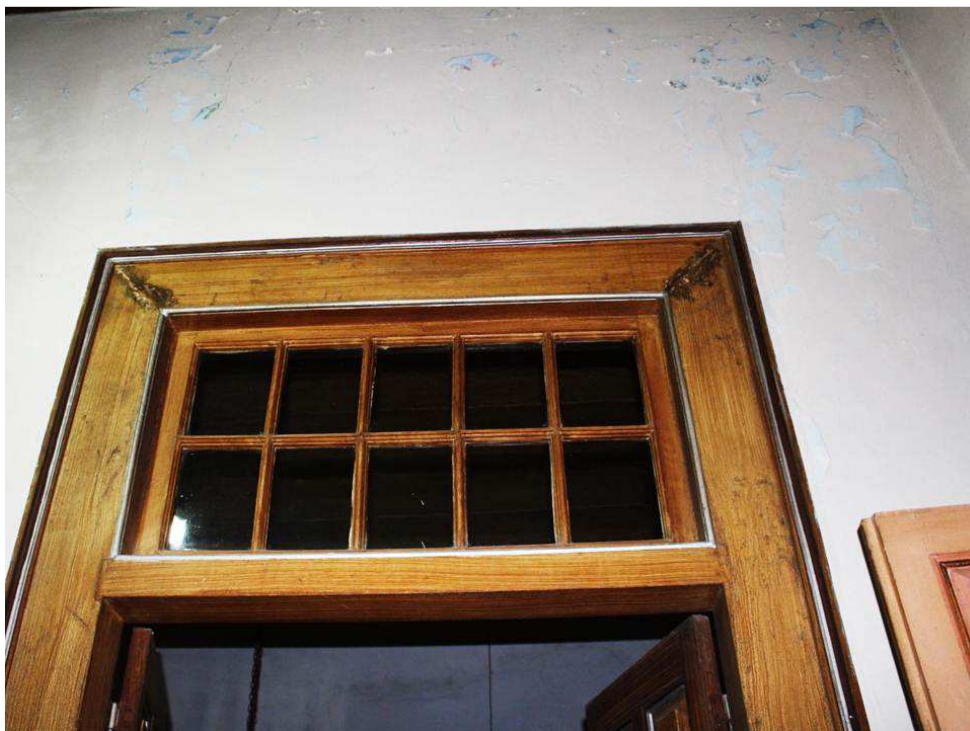



Figura 28: Detalhe da pintura com motivo floral do forro. Fonte: Acervo da autora

3.2.1. Vestígios das pinturas originais

Alguns vestígios das pinturas originais começam a aparecer, por força da ação do tempo, sobre a pintura sintética que as cobre. Como esse material não é adequado, resulta na manifestação patológica do seu desprendimento. Como evidenciam as figuras 29a e 29b.

(a)

(b)

Figuras 29: Vestígios da pintura original da circulação entre alcovas (a). Em detalhe (b). Fonte Acervo da autora.

Em muitas das paredes, já houve a tentativa de recuperar as pinturas originais. Mas o empirismo acabou por prejudicar ainda mais a sua integridade. Com o uso de lixas inadequadas e sem mão de obra especializada, acabou-se por chegar ao extrato da pintura original, danificando-a irreparavelmente. Como ocorreu com as pinturas murais das paredes de um dos dormitórios, e uma das alcovas, conforme mostrado nas figuras 30 e 31a e 31b.

Figura 30: Vestígios da pintura original de um dormitório. Fonte: Acervo da autora

(a)

(b)

Figuras 31: Vestígios da pintura original em uma das acovas (a) e (b). Fonte: Acervo da autora

4. Preservar a história

Através do conjunto arquitetônico do Serro Formoso, tem-se um exemplo da arquitetura rural do século XIX. A casa senhorial com suas caraterísticas classicistas, e suas artes pictóricas, revela a singularidade deste bem se comparada a outras propriedades rurais da mesma época, conforme mostra a figura 32. A passagem do Imperador D. Pedro II, que rebatiza a estância, referenciando a paisagem local, como mostra a figura 33. Deixando-a marcada pela história do Brasil. Todos estes relevantes fatores, são argumentos para que o projeto de pesquisa, que será desenvolvido, contribua para a preservação desde bem. Sobretudo com um olhar voltado ao conjunto das artes pictóricas.

Figura 32: Conjunto arquitetônico da Estância do Serro Formoso. Fonte: Acervo as autora

Figura 33: Vista do serro que inspirou o nome da propriedade. Fonte: Acervo as autora

CONCLUSÃO

A casa senhorial da Estância do Serro Formoso é um bem a ser preservado por sua importância histórica; por fazer parte da história do Rio Grande do Sul e do Brasil; e por constituir um acervo de artes pictóricas relevantes para pesquisas arquitetônicas, além de ser um exemplar do ecletismo rural rio-grandense do século XIX. A pesquisa pretende contribuir para a conservação deste patrimônio, para que atual e futuras gerações possam conhecer um pouco mais da história da arquitetura.

Referências

Livros

LANGENDONCK, Tácito van. **O visconde e a viscondessa do Serro Formoso e sua descendência**. São Paulo: Instituto Genealógico Brasileiro, 1969.

LEMOS, Carlos. **Cozinhas e etc**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

Monografia e dissertações

ALVES, Fábio Galli. **Termos e modos de fazer relacionados ao estuque denominado de escaiola nos revestimentos de paredes no séc. XIX**. Monografia. (Bacharelado em Conservação e Restauro de Bens Culturais Móveis) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2011.

ALVES, Fábio Galli. **Decorações murais: técnicas pictóricas de interiores. Pelotas/RS (1878-1927).** Dissertação. (Mestrado em Conservação e Restauro de Bens Culturais Móveis) - Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2015.

LUCCAS, Luís Henrique Haas. **Estâncias e fazendas: arquitetura da pecuária do Rio Grande Do Sul**. 152p. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1997.

ANÁLISE ESTILÍSTICA E CARACTERIZAÇÃO DE ARGAMASSAS DAS ESCARIOLAS DA CASA 8 (PELOTAS, BRASIL) – UMA ABORDAGEM MULTIDISCIPLINAR

Pedro Luís Machado Sanches
Doutor em Arqueologia / Departamento de Museologia, Conservação e Restauração, ICH, UFPel
Pedro.sanches@ufpel.edu.br

Daniele Baltz da Fonseca
Doutora em Memória Social e Patrimônio Cultural / Departamento de Museologia, Conservação e Restauração, ICH, UFPel
daniele_bf@hotmail.com

1. Introdução:

A preservação de revestimentos internos jamais se desarticula da valorização e do conhecimento acerca de suas artes, ditas decorativas, aplicadas ou menores. O estatuto dessas artes é invariavelmente inferior ao do projeto arquitetônico, muito embora fossem os revestimentos parte indispensável da construção, e estivessem atrelados diretamente à valorização simbólica e pecuniária do edifício.

Como ocorre na maioria dos lugares, em Pelotas os processos de preservação patrimonial podem desconsiderar os bens integrados. Seja por serem preteridos nos níveis 2, 3 e 4 do inventário de imóveis do III Plano Diretor municipal (FONSECA; SANCHES; SALABERRY 2014, p. 128), seja por não figurarem em instrumentos internacionais e normas da UNESCO (ALVES; ROZISKY; SANTOS 2015, p. 285).

Em edifícios cuja preservação se restringe à volumetria, fachadas e telhado, a incompatibilidade estética e funcional com os novos usos também contribui para a destruição dos revestimentos internos. Mais que outros fatores de deterioração, intervenções de reforma e adequação dos espaços construídos fizeram com que "muitas dessas decorações – (...), que evidenciavam uma maneira de "bem morar" segundo os padrões estéticos europeus –

fo[ssem] eliminadas, e outras, radicalmente modificadas" (ALVES; ROZISKY; SANTOS 2015, p. 274).

A estes fatores se soma de modo nem sempre evidente a desinformação, desvalorização e desinteresse pelas artes decorativas, o que tem desdobramentos acadêmicos importantes. Em nossas bibliotecas, sempre ávidas pelo tratadismo[1], são escassos os guias de estilo, manuais profissionais e repertórios de ornamentação arquitetônica. Muito embora documentos desta ordem tenham servido "(...) como catálogos para que clientes e artesãos chegassem a um acordo quanto ao tipo de pintura ou de ornamentos de estuque a serem aplicados em suas residências" (LIMA 2008).

São raros e recentes os estudos acadêmicos que se voltam à estucaria e a outras artes decorativas. Dessa condição resulta que:

> (...) diferentemente do que acontece com os arquitetos e construtores destes edifícios, na sua maior parte identificada por meio de diferentes pesquisas, os artistas estucadores restaram anônimos. São raros os casos em que as notícias da época e as pesquisas atuais indicam os artífices responsáveis pelos trabalhos de estucaria (ROZISKY 2014, p. 28).

Em 1998 veio a público o catálogo *100 imagens da arquitetura pelotense* (MOURA; SCHLEE 1998), edição fartamente ilustrada que reuniu informações acerca de edifícios aos quais se atribuía "valor arquitetônico", "valor histórico" ou "valor como desencadeadores do desenvolvimento urbano". Como tantas outras obras do gênero, este catálogo se valeu de periodizações estilísticas, mas, ao invés de lançar mão de uma das existentes, as apresentou lado a lado, de tal modo que elas perderam muito do seu poder de determinação. O *100 imagens* também se distingue por incluir vilas, conjuntos habitacionais, outras formas de habitação popular e o patrimônio industrial, sem omitir exemplos muito recorrentes dos períodos mais reverenciados pela história da arquitetura regional.

A casa número 8 da praça Pedro Osório (figura 1) é um desses casos. Identificado como "Residência Conselheiro Maciel – Casa 8" (ficha 22), datado de 1878 e atribuído ao arquiteto italiano José Izella Merote (*sic*), permitiu que os autores do catálogo avançassem suas observações e juízos para dentro do prédio, considerando que

> O refinamento das construções habitacionais e a tendência de valorização decorativa fizeram surgir e desenvolver-se uma verdadeira "indústria" das chamadas "artes menores", como a dos acabamentos e trabalhos em gesso e massa; a das paredes revestidas de escaiola; a das bandeiras ornadas e montadas com vidros coloridos; a

[1] Cuja importância descritiva, semântica e histórica é inquestionável (vide AGUIAR 2002, p. 260-262).

> dos ladrilhos hidráulicos decorados; e a dos guarda-corpos, gradis e lambrequins de madeira, ferro ou chapa.
> Na Casa 8, as "artes menores" atingiram uma qualidade inigualável (MOURA; SCHLEE 1998, p. 76).

No presente texto, revestimentos internos da casa 8 são considerados em duas abordagens alternativas. Sem desconsiderar a pluralidade das "artes menores" presentes no edifício e sua necessária articulação, a caracterização e a análise aqui propostas pretendem se aprofundar no estudo dos revestimentos parietais lisos em estuque, suporte para imitação ou fingimento de mármore, outras pedras e materiais por meio de pintura.

Segundo um manual profissional português do início do século XX, este é "um dos ramos que mais concorre para a decoração interna dos edifícios" (*atribuído a* SEGURADO 19??, p. 285), e, em Pelotas, a prática recebeu o nome de "escariola", variação lexical local do termo que designava diferentes técnicas da arte na península ibérica (AGUIAR 2002).

Figura 1 – Vista da fachada e entrada principal da casa número 8, praça Coronel Pedro Osório, Pelotas, RS, Brasil. Fotografia de Daniela B. da Fonseca, 2013.

Dificilmente associadas num mesmo estudo, as pesquisas que aqui se apresentam são desdobramentos pontuais do doutoramento dos autores (FONSECA 2016; SANCHES 2010), reúnem a caracterização de materiais construtivos e a identificação de estilos individuais. Apontam, portanto, para o estudo do suporte e do gesto, da tecnologia e da personalidade artística.

2. Estudo das argamassas de nivelamento do revestimento de escariola da Casa 8.

Argamassas originais que serviram como camadas de nivelamento para o acabamento em escariola de determinados ambientes da Casa 8 foram estudadas em tese de doutorado que buscou métodos para a consolidação desses materiais (FONSECA, 2016). Para o referido estudo, foram

utilizadas amostras de argamassa com acabamento em escariola obtidas por doação, uma vez que não puderam ser utilizadas na reconstituição do revestimento durante o restauro realizado no ano de 2011. Estas amostras foram registradas em fichas, fotografadas, dimensionadas e localizadas de acordo com as paredes em que se localizavam. A Tabela 1 resume as imagens, características e a localização das amostras analisadas. As amostras foram identificadas com a letra C (de casarão), seguida do número do prédio e de uma letra em maiúsculo que identifica a parede de onde a amostra foi retirada (FONSECA, 2016).

Após a identificação, realizou-se um exame visual nas amostras para contar e medir as camadas de regularização. Na análise das camadas de regularização das amostras da Casa 8 foram identificadas: na amostra C8A, três camadas; nas amostras C8B e C8D, duas camadas; e na amostra C8C, apenas uma camada. As amostras C8C e C8D eram provenientes do mesmo ambiente (FONSECA, 2016).

Identificação	Amostra	Características	Imagem do local	Descrição
C8A		Pintura na faixa com dois traços de tonalidade em marrom e pintura de fingido de mármore dos dois lados do friso também marrom. Amostra de aprox. 250cm².		Parede do vestíbulo principal.
C8B		Faixa com três filetes marrons seguidos de um filete preto na divisão do fundo com o apainelado superior. Amostra de aprox. 250cm².		Parede do vestíbulo secundário, voltado para o pátio da Rua Barão de Butuí.
C8C		Faixa simples, de cor escura, acinzentada, marcada nas extremidades por linhas mais escurecidas. Amostra de aprox. 200cm².		Parede do corredor que liga sala de jantar à copa.
C8D				

Tabela 1 – Caracterização das amostras da Casa 8 da Praça Pedro Osório, Pelotas/RS. Fonte: FONSECA, 2016.

As argamassas foram avaliadas utilizando-se o método descrito no Manual do ICCROM (TEUTONICO, 1988) e no Caderno Técnico 8 do Programa Monumenta do IPHAN (KANAN, 2008). Este método é usado para determinar a proporção entre o aglomerante (cal) e o agregado (areia). Os ensaios foram realizados no laboratório de Caracterização de Materiais do curso de Engenharia de Materiais da Universidade Federal de Pelotas.

As porções de revestimento analisadas foram devidamente separadas, catalogadas e secas em estufa. Os procedimentos do método envolvem o ataque das amostras com uma solução de ácido clorídrico, este provoca a dissolução do carbonato de cálcio que constitui o ligante das argamassas antigas. A amostra restante, após a filtragem, é o agregado usado na mistura (areia) que depois de seco é pesado novamente. A quantidade de ligante e agregado é determinada pela diferença do peso inicial e peso final da amostra seca.

A Tabela 2 resume os resultados do ensaio de determinação dos traços das argamassas originais da casa 8. Chama atenção a diferença de traço das amostras C8BI e C8BII em relação às demais. Tais amostras estão localizadas no vestíbulo secundário, voltado para a Rua Barão de Butuí, espaço também chamado de “sala do arco”.

Amostras	Massa da amostra (g)	Massa da areia (g)	Aglomerante (g)	Aglomerante (%)	Agregado (%)	Traço em massa
C8 A I	40,239	33,477	6,762	16,80	83,20	1:4,95
C8 A II	40,426	33,243	7,183	17,77	82,23	1:4,63
C8 A III	40,154	33,256	6,898	17,18	82,82	1:4,82
C8 B I	40,15	35,271	4,879	12,15	87,85	1:7,23
C8 B II	40,439	34,986	5,453	13,48	86,52	1:6,41
C8 C I	40,038	31,299	8,739	21,83	78,17	1:3,58
C8 D I	40,656	32,686	7,97	19,60	80,40	1:4,10
C8 DII	40,208	31,626	8,582	21,34	78,66	1:3,69

Tabela 2 – Resultados do ensaio de determinação de traço para as amostras oriundas da Casa 8 da praça Pedro Osório (C8). Fonte: FONSECA, 2016.

É importante frisar que nas obras antigas, o traço de argamassa era feito com pasta de cal e areia em volume, não em peso, o que dificulta uma comparação direta entre os resultados. No entanto, foi possível especular que a diferença de traço verificada em peso através do estudo poderia ser atribuída aos seguintes, ou ambos, fatos: o traço usado em obra

foi de fato mais pobre no nivelamento da parede da sala do arco; e/ou a areia utilizada teria granulometria mais fina, o que resulta maior peso num mesmo volume.

A referida tese de doutorado também apresenta o estudo da granulometria das areias que resultaram do estudo, e o resultado pode ser apreciado nas figuras 2, 3, 4 e 5.

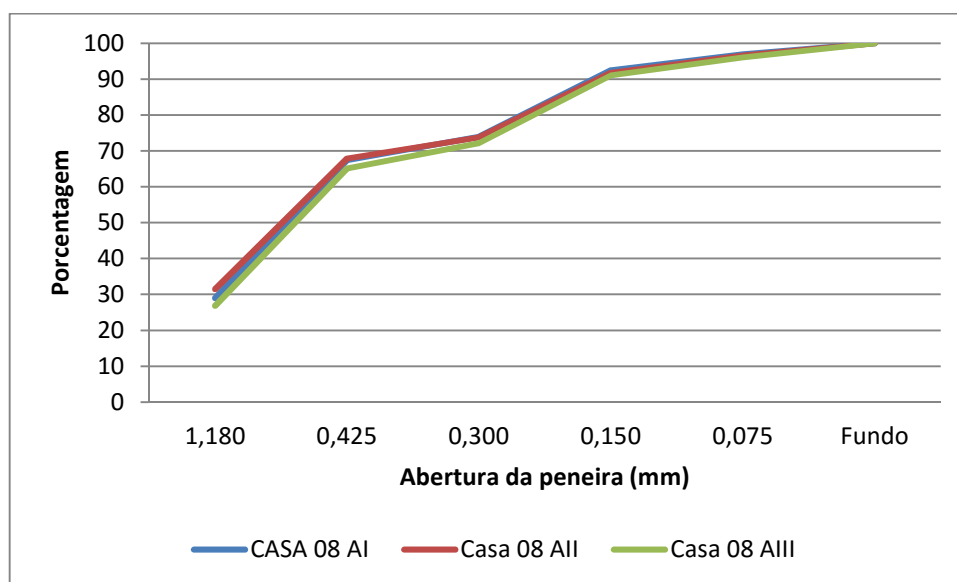



Figura 1 – Curva granulométrica das areias das diferentes camadas de argamassas de nivelamento da amostra C8A. Fonte: FONSECA, 2016.

De acordo com o gráfico da Figura 1, percebe-se que a mesma areia foi utilizada na elaboração das três camadas de nivelamento das escariolas do vestíbulo principal. O mesmo aconteceu com o traço, que não apresentou variação significativa de acordo com a Tabela 2.

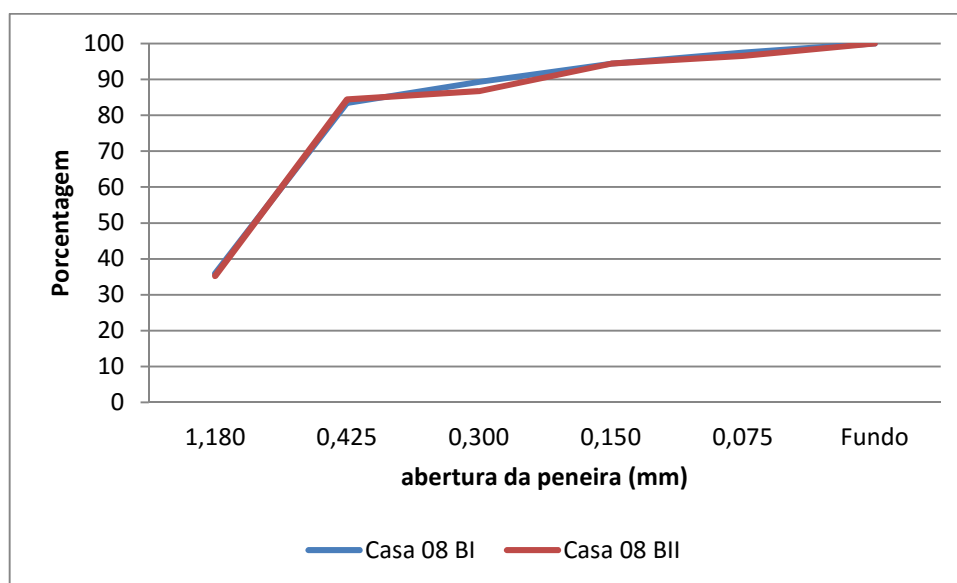



Figura 2 – Curva granulométrica das areias das diferentes camadas de argamassas de nivelamento da amostra C8B. Fonte: FONSECA, 2016.

As duas camadas estudadas na amostra C8B (vestíbulo secundário, voltado para a Rua Barão de Butuí – sala do arco), observadas na Figura 2, também não apresentaram diferenças granulométricas significativas entre si, mostrando que se trata da mesma areia nas duas camadas. A diferença no traço observado nas duas camadas é de pouco mais de 1% (C8BI, C8BII da Tabela 2).

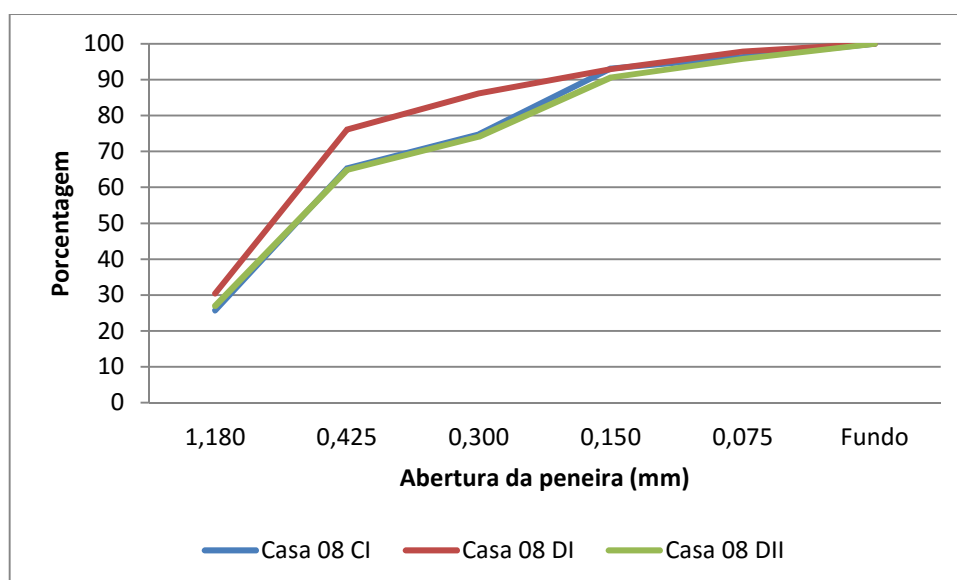



Figura 3 – Curva granulométrica das areias das diferentes camadas de argamassas de nivelamento das amostras C8C e C8D. Fonte: FONSECA, 2016.

As amostras C8C e C8D eram provenientes do mesmo ambiente, portanto foram analisadas em conjunto e seu resultado da granulometria pode ser observado no gráfico da Figura 3. Na amostra C8CI foi possível a identificação de apenas uma camada de regularização. Na amostra C8D, identificaram-se duas camadas (C8DI e C8DII).

A curva granulométrica da única camada de regularização da amostra C8C coincide com a curva granulométrica da camada II da amostra C8D (C8DII), ligeiramente mais fina que a curva granulométrica da sua primeira camada.

Entre as amostras provenientes do casarão 8, as amostras C8DI e C8DII foram as únicas que apresentaram diferença de granulometria entre camadas de regularização do revestimento em escariola.

O mesmo ocorre com o traço, como se pode perceber através da Tabela 2. Os traços das amostras que possuem mesma granulometria (C8CI e C8DII) possuem apenas 0,49% de diferença. Com relação à diferença apresentada no traço das camadas C8DI e C8DII (diferença de 1,74%), supõe-se que se trate de um reflexo da granulometria da areia. O traço, na obra, geralmente é dosado em volume, um dado volume de uma areia fina tem mais massa que o mesmo volume de areia mais grossa.

Ao compararem-se as areias das amostras estudadas, percebe-se que há, de certa forma, semelhança entre a granulomatria das amostras C8AI, C8AII, C8AIII, C8CI e C8DII. As amostras da sala do arco são diferentes das demais (C8BI e C9BII) e um terceiro tipo de areia teria sido utilizado na camada anterior à escariola na amostra C8DI. Este comportamento pode ser melhor compreendido ao se observar o gráfico da Figura 4, onde o comportamento granulométrico de cada amostra de areia foi identificado com uma cor diferente.

Com isto fica evidente que a areia utilizada na sala do arco não é a mesma que foi utilizada no revestimento das alvenarias dos demais ambientes analisados no casarão 8. É possível, ainda, realizarem-se estudos mais aprofundados sobre a composição mineralógica destas areias, para se ter certeza que pertencem a jazidas diferentes. No entanto, neste momento, especulam-se outras razões para que esta areia diferente tenha sido usada na sala do arco e algumas evidências são percebidas na pintura da escariola que está no acabamento deste revestimento.

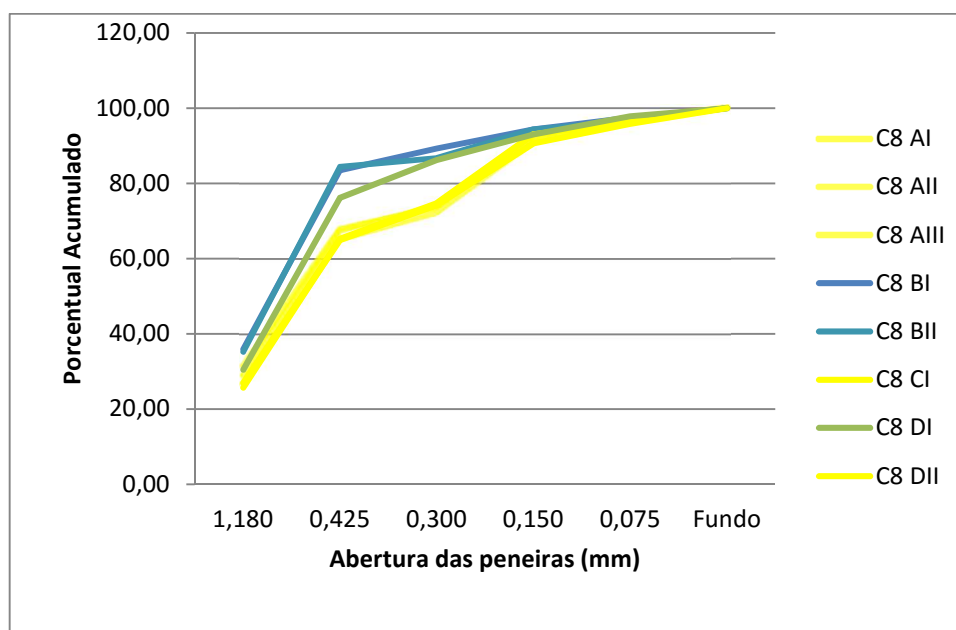



Figura 4 – Comportamento granulométrico de cada amostra.

3. Análise pericial atribuicionista dos revestimentos internos da casa 8.

Ao longo de mais de 150 anos, o esforço para determinar a autoria de obras de arte mediante comparações estilísticas se desenvolveu, sobretudo, fora das universidades. Ainda rara nos currículos acadêmicos e imersa, desde suas origens, em processos sazonais de deslegitimação, a atribuição de obras de arte por critérios estilísticos pode ser vista como uma prática em declínio, pois a "direção verbocêntrica, dominada e orientada pelos estudos iconográficos" (LOCATELLI 2012), assumida pela grande maioria dos estudos da imagem, fez esmaecer o interesse pelo estilo enquanto expressão individual, pela dimensão gestual, técnica e autoral das imagens. Por outro lado, é importante não deixar de reconhecer que

> ao longo dos últimos dez anos, os estudos dedicados aos principais protagonistas da época de ouro da peritagem (aproximadamente 1850-1950) têm, literalmente, se multiplicado, e as questões críticas desencadeadas por suas atividades atingiram o mercado de arte e a prática museológica (LOCATELLI 2012).

A tese de doutorado de um dos autores deste texto (SANCHES 2010) pode ser incluída nessa última tendência, retoma estudos e críticas acerca da obra de um dos principais peritos de arte figurativa do século XX, o arqueólogo clássico britânico John Davidson Beazley (1885-1970). O método comparativo desenvolvido por Beazley o permitiu identificar centenas de pintores de cerâmica atenienses com uma taxa de erro que já foi estimada em cerca de 1% (BOARDMAN 2001, p. 130).

Beazley não deixou nenhum tratado metodológico, nem se dedicou muito a justificar suas atribuições. Quem pretenda compreender como um pintor antigo era "desengajado" do conjunto das obras de outro precisa, antes de tudo, percorrer a extensa obra do perito em busca de passagens que deixem entrever as rotinas próprias da identificação de pintores. Em 1957, ao final de uma conferência em Ferrara, na Itália, Beazley fez recomendações para quem quisesse "aprender a distinguir os vários estilos dos ceramografistas gregos", definindo seu método como um exercício de memória baseado no desenho. Segundo o perito, quem queira reconhecer uma identidade artística precisará desenhar pormenores em escala aumentada e esboçar as composições, desenhar à mão livre e não desprezar a lupa, observar linhas em relevo e a direção dos traços, tudo aquilo que seja sutil demais para aparecer claramente nas fotografias[2] (BEAZLEY 1959, p. 56).

Para distinguir um artista de outro, o especialista levantava elementos recorrentes em suas obras. Em quadros comparativos como o que reproduzimos abaixo (figura 6), contendo o levantamento em desenho de pormenores anatômicos, é possível reconhecer diferenças estilísticas entre as formas características de duas personalidades artísticas, e ainda as variações de cada estilo individual.

A característica mais evidente da tradicional análise estilística pericial era o uso de pormenores da figura humana como base para as comparações, e isso se explica tanto pela origem dos métodos periciais na anatomia comparada (BOTHMER 1983; 1987), quanto pela onipresença da figura humana nas tradições imagéticas que primeiro se quis periciar, a pintura mural e de tela renascentista, a estatuária e a pintura vascular da Antiguidade Greco-Romana (SNODGRASS 2012; SHANKS 1996).

Escariolas integradas ao casario histórico pelotense são pinturas, e são também arte figurativa, no sentido em que nelas são figurados o mármore e outras pedras, ou madeiras, além de elementos construtivos salientes como frisos, apainelados e molduras em *trompe l'oeil*. Mas, a figura humana nas escariolas pelotenses é raríssima, até onde se sabe, restrita a frisos copiosos, e feita em elemento vazado (estêncil), não a mão livre, o que elimina a possibilidade de atribuição pelos métodos tradicionais.

Para qualquer tentativa de individualização de pormenores recorrentes, que permitam identificar a "caligrafia" de um pintor de escariolas, se faz necessário definir quais seriam as

---

[2] Descrita como uma "*parola di consiglio*" aos jovens, a breve conclusão redigida por um perito já experiente e reconhecido é uma síntese rara e amadurecida dos expedientes da prática de atribuir. Tais expedientes foram tema dos textos de juventude do autor, quando mais precisou se justificar. Para uma abordagem pormenorizada, que inclua tais outras referências, queira consultar a tese de doutorado de um dos autores (SANCHES, 2010).

unidades de estilo, critérios ou *Grundformen* (NEER 2005, p. 19) desta arte. Qualquer experimentação de métodos periciais em escariolas requer a superação da ausência da anatomia humana, o estabelecimento de outros critérios de identificação.

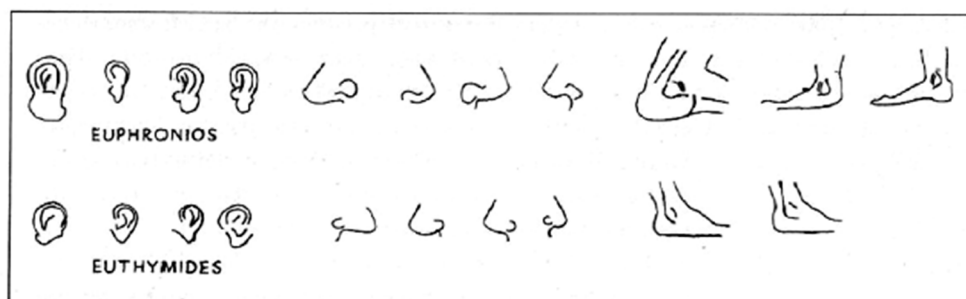



Figura 6 - Desenhos de pormenores atribuídos a dois pintores de vasos atenienses do VI século a.C.. Orelhas, narizes e calcanhares. Fonte: Boardman 2001, fig. 170.

A imitação de madeira, mármore e outras pedras que pudessem "tomar polimento, adquirindo aspecto agradável", requeria ao pintor de paredes estucadas o cuidado de "evitar a repetição" (atribuído a SEGURADO 19??, p. 285). Em grandes superfícies, era preciso "apresentar variedade, nunca se pondo nós, mosqueado, etc., com ar de simetria, por ser inverossímil" (atribuído a SEGURADO 19??, p. 286).

Atenta para as variações e para a distribuição do "venado do mármore", a manualística se interessou como nenhum outro gênero pelos padrões da marmorização, estabelecendo inclusive um pequeno vocabulário. Se o manual de acabamentos pintados atribuído a João Segurado trazia recomendações para o fingimento de "veios, nós e mosqueados" (19??, p. 286), quase um século depois, o manual de arte decorativa de Maria Isabel Garret Lapa e Luciana Dias da Silva dá pistas de mineralogia, distingue diferentes tipos de mármore (brechiado, crinoidal, laminado, variegados e etc.) e seus componentes característicos, reconhecendo que "às vezes estes padrões de veios seguem em linhas praticamente paralelas, outras vezes se cruzam, tanto por cima, como por baixo, por vezes se mesclando" (LAPA; SILVA 1995, p. 21).

Para os propósitos da análise pericial que aqui se apresenta, a definição de critérios ou unidades estilística se deu a partir de levantamentos fotográficos e desenhos (*relevés*) de pormenores identificados como veios, nós, nódulos, e os fundos granulosos entendidos como mosqueados (exemplo na figura 7). Favorecendo assim, de alguma maneira, aquilo que foi descrito como o "conhecimento preciso das formas características e da harmonia das cores próprias a cada mestre, ou seja, a toda personalidade" (MORELLI 1994, p. 123).

Figura 7 – Fotografia e desenhos de pormenores das escariolas da sala do arco, no Casa 8 da praça Pedro Osório em Pelotas, RS, Brasil. Construção datada de 1878. Veios e nós.
Fonte: Desenhos e fotografias de Pedro L. M. Sanches.

Os cômodos nos quais se deu o levantamento de pormenores para o estabelecimento de critérios periciais são o hall principal, a área de circulação sob a claraboia, um pequeno corredor contíguo a ela e a sala do arco. Há escariolas também no corredor maior entre a varanda voltada para a rua Barão de Butuí e a sala de jantar. Mas nesta composição não pudemos identificar unidades estilísticas encontradas nas demais composições, o que merecerá maior esforço de análise posterior.

Nesta tentativa de aplicação de métodos periciais ao estudo de imitação de mármore sobre estuques parietais, foi possível definir dois conjuntos de unidades estilísticas (critérios) que ocorrem três ou mais vezes nas mesmas composições de escariola. O primeiro conjunto compreende critérios presentes no hall e nas duas áreas de circulação (a situada sob a claraboia e outra, contígua a ela). Tais critérios são aqui identificados pelos números 1, 2, 3 e 4 nas fotografias a seguir (figuras 8 a 11).

O primeiro dos critérios que conseguimos identificar pode ser descrito como um encontro de veios em um nó sinuoso central bem marcado (figura 8). Este elemento, como a grande maioria dos pormenores de marmorização pintados sobre escariolas, pode estar enredado com outros veios, mas se singulariza tanto pela marcação intensa do nó central

(pincelada retomada ou retoque), quanto por um ângulo principal entre dois veios voltados para baixo, variando entre 80 e 145 graus.

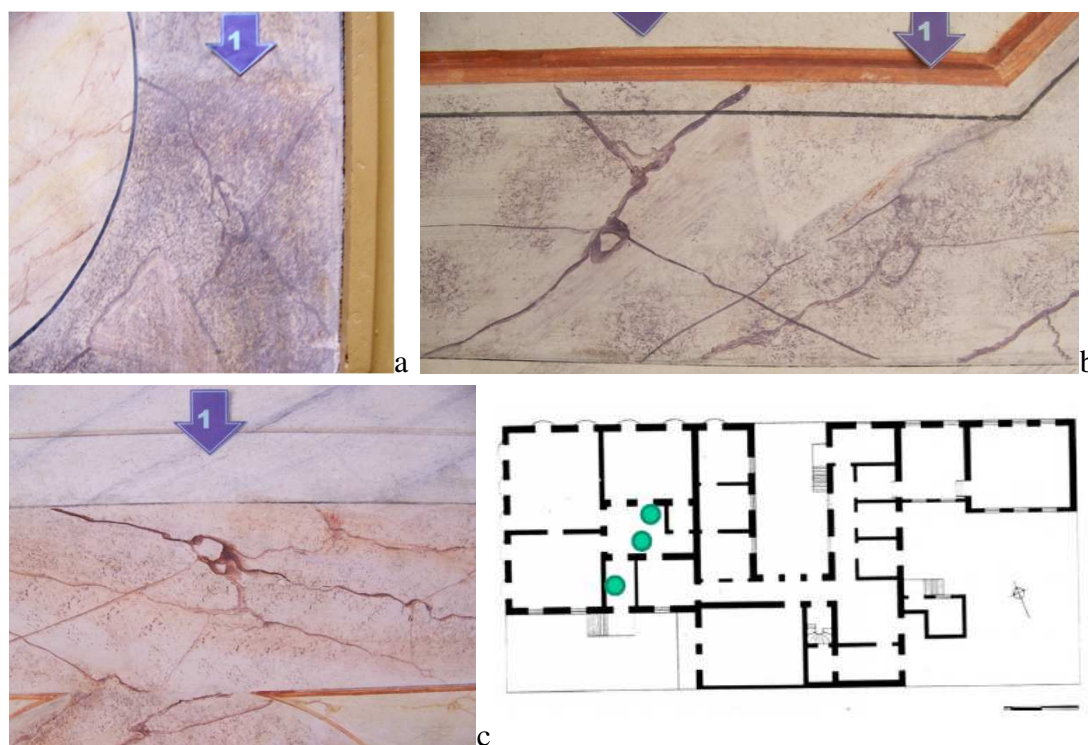



Figura 8 (a, b, c) – "Veios retilíneos que se encontram em nó sinuoso" ***(1º critério).*** **Fotografias de pormenores das escariolas do hall e da área de circulação sob a claraboia. Casa 8 da praça Pedro Osório em Pelotas, RS, Brasil. Construção datada de 1878. Figura 8 (d) - Localização de cada pormenor em planta baixa (a partir de MOURA; SCHLEE 1998, no. 22, p. 76).**

O segundo critério identificado (figura 9) se assemelha a uma variação do primeiro em escala menor. Com aproximadamente a mesma angulação entre os veios voltados para baixo replicada para cima, o centro do elemento é ocupado por um diminuto nó preenchido. O critério que assim definimos se compõe de veios mais retilíneos e mais estreitos que os presentes no critério anterior, o que se deve, em parte, ao seu tamanho, característica que parece ter algum papel na exclusão do elemento dos interiores de apainelados e amplas superfícies lisas, reservando-o para as extremidades dos quadros, aonde se confunde aos fundos mosqueados, brechiados e variegados.

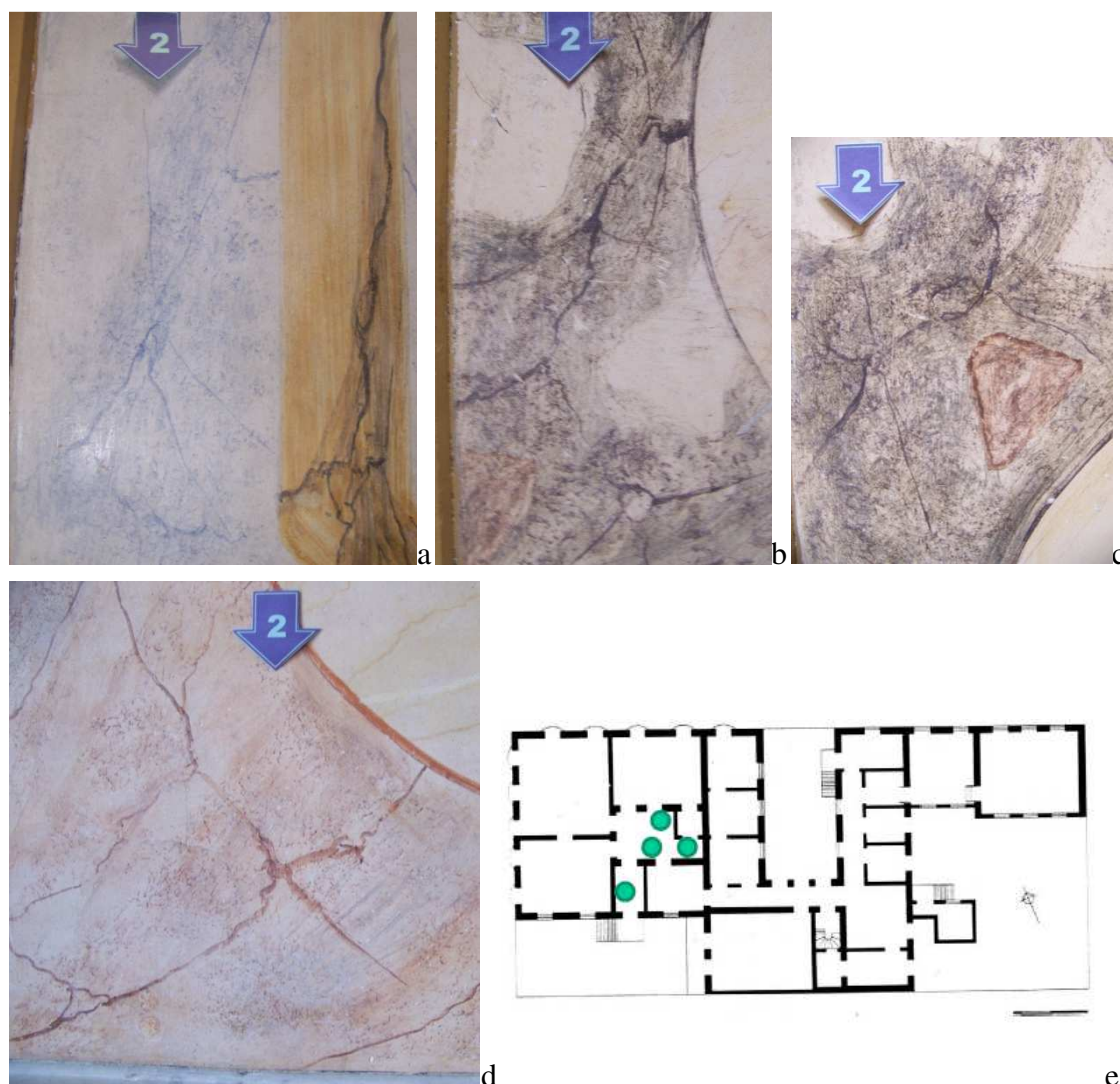



Figura 9 (a, b, c, d) – "Veios cruzados com ponto diminuto ao centro" ***(2º critério)*****. Fotografias de pormenores das escariolas do hall e das áreas de circulação sob a claraboia e contígua a esta. Casa 8 da praça Pedro Osório em Pelotas, RS, Brasil. Construção datada de 1878. Figura 9 (e) - Localização de cada pormenor em planta baixa (a partir de MOURA; SCHLEE 1998, no. 22, p. 76).**

O terceiro critério que podemos apontar (figura 10) corresponde, como o anterior, a pares de veios que se encontram em uma brecha (*breccia*) irregular, dotada de dois ângulos e uma curva que podem variar bastante em sua dimensão e traçado. Os veios se apresentam quase paralelos, salvo uma exceção, e podem cortar grandes apainelados superiores, quase em sentido horizontal (figura 10d).

A quase horizontalidade e o paralelismo de veios são aspectos raramente vistos em pinturas de marmorização. Maria Isabel Lapa e Luciana Dias da Silva chegam a recomendar que se desenhe "o sentido dos veios na diagonal para dar movimento ao trabalho" (1995, p. 21). Com essa preceptiva, provavelmente presente na decoração da Casa 8 como em outras residências do mesmo período, o aspecto possível de veios que tendem à horizontalidade

deve muito ao elemento central, como meio suficiente de "evitar a repetição" (atribuído a SEGURADO 19??, p. 285).

Figura 10 (a, b, c, d, e) – "Veios quase paralelos que se encontram em *breccia* irregular" *(3º critério)*. Fotografias de pormenores das escariolas do hall e das áreas de circulação sob a claraboia e contígua a esta. Casa 8 da praça Pedro Osório em Pelotas, RS, Brasil. Construção datada de 1878. Figura 10 (f) - Localização de cada pormenor em planta baixa (a partir de MOURA; SCHLEE 1998, no. 22, p. 76).

O último dos critérios que pudemos identificar no hall da casa 8 (figuras 11) não ocorre em suas áreas de circulação, como os anteriores. Mais simples e menos recorrente, esse elemento se limita a um veio diagonal de aspecto retilíneo, entrecortado por um nó sinuoso menor que o do 1º critério acima apontado, mas traçado de modo semelhante a este na maioria das ocorrências[3].

[3] Prematuro seria supor que esta unidade de estilo corresponde à mão de outro pintor (auxiliar, aprendiz, colaborador ou restaurador) que tivesse participado da ornamentação do hall, sem ter trabalhado em nenhum

No Hall e nas áreas de circulação foi verificada a associação entre pormenores levantados em composições de escariola diferentes e também que eles ocorrem uns próximos dos outros, muitas vezes sobre os mesmos fundos, embora não se sobreponham. Esse último aspecto compositivo se aplica inclusive ao 4º critério aqui levantado.

Figura 11 (a, b, c) – "Veio em diagonal entrecortado por nó sinuoso" ***(4º critério)*****. Fotografias de pormenores das escariolas do hall da casa 8, praça Pedro Osório em Pelotas, RS, Brasil. Construção datada de 1878. Figura 11 (d) - Localização de cada pormenor em planta baixa (a partir de MOURA; SCHLEE 1998, no. 22, p. 76).**

Por sua vez, nas paredes norte e leste da sala do arco não há nenhum elemento que se assemelhe aos quatro critérios acima definidos. Em escariolas deste cômodo identificamos outras unidades estilísticas da imitação do mármore, abaixo apresentadas como critérios 5º, 6º e 7º (figuras 12, 13 e 14).

Nenhuma ocorrência correspondente aos critérios identificados nas paredes norte e leste da sala do arco foi encontrada nas mesmas paredes em que estão pintados os elementos correspondentes aos quatro critérios acima, constatação que fundamenta o principal resultado das análises estilísticas que aqui se apresentam. A diferença entre as unidades de estilo em paredes e meias colunas da sala do arco e aquelas que levantamos noutros cômodos da casa

outro cômodo do edifício. Semelhanças no traçado das unidades estilísticas aqui identificadas como 1º e 4º critérios favorecem mais a hipótese de que os elementos tenham sido pintados pela mesma mão.

coincide justamente com a diferença na composição das amostras dessas paredes acima apresentada.

O primeiro critério identificado na sala do arco (5º critério, figura 12), não se caracteriza por um encontro de veios em um nó, como costumava fazer o pintor de escariolas que trabalhou no hall e em áreas de circulação do mesmo edifício. Com uma forma principal que lembra a letra grega lambda (λ), ou um "Y invertido", este elemento de marmorização apresenta uma bifurcação principal com ângulo reto ou ligeiramente agudo. A vertente direita desta bifurcação é dominante, e se abre a sucessivas bifurcações menores que tendem a repetir em escala menor o desenho principal.

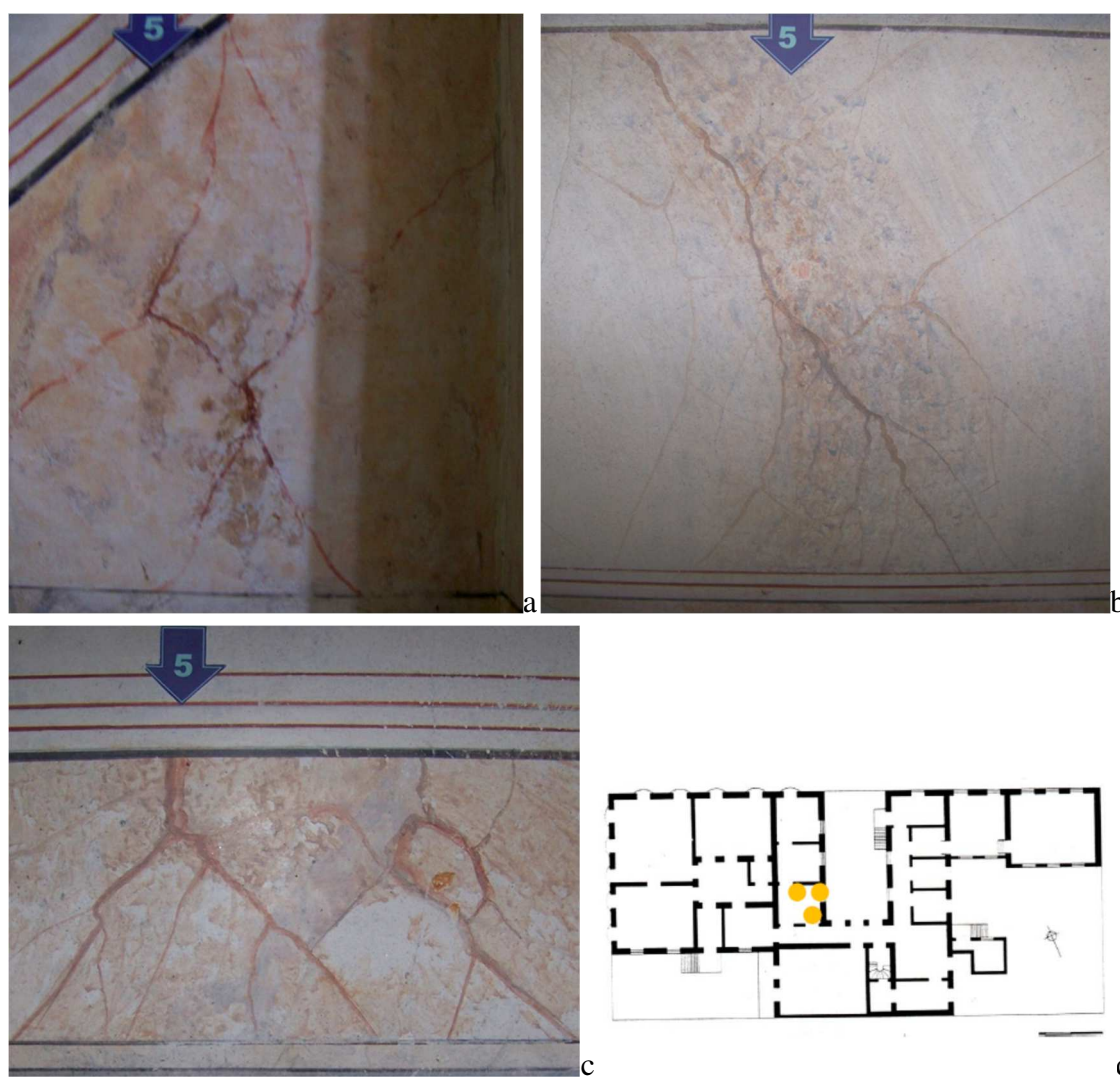



Figura 12 (a, b, c) – "Veios em sucessivas bifurcações a partir de um eixo central ('*Ys invertidos'*)" *(5º critério)*. Fotografias de pormenores das escariolas da "sala do arco". Casa 8 da praça Pedro Osório em Pelotas, RS, Brasil (1878). Figura 10 (f) - Localização de cada pormenor em planta baixa (a partir de MOURA; SCHLEE 1998, no. 22, p. 76).

Este elemento pode ocupar grandes superfícies (figura 12b), ou se adaptar entre o friso e a moldura do apainelado inferior (figura 12c) e, em todos os casos, é traçado com tinta pouco diluída sobre fundos esponjados.

O 6º critério que definimos (figura 13) corresponde a elementos não entremeados de veios, são nódulos quase elípticos que podem se dar em pares assimétricos (figuras 13a, 13b) ou isoladamente (13c), ocupando também fundos esponjados. Estes elementos quebram a monotonia da composição.

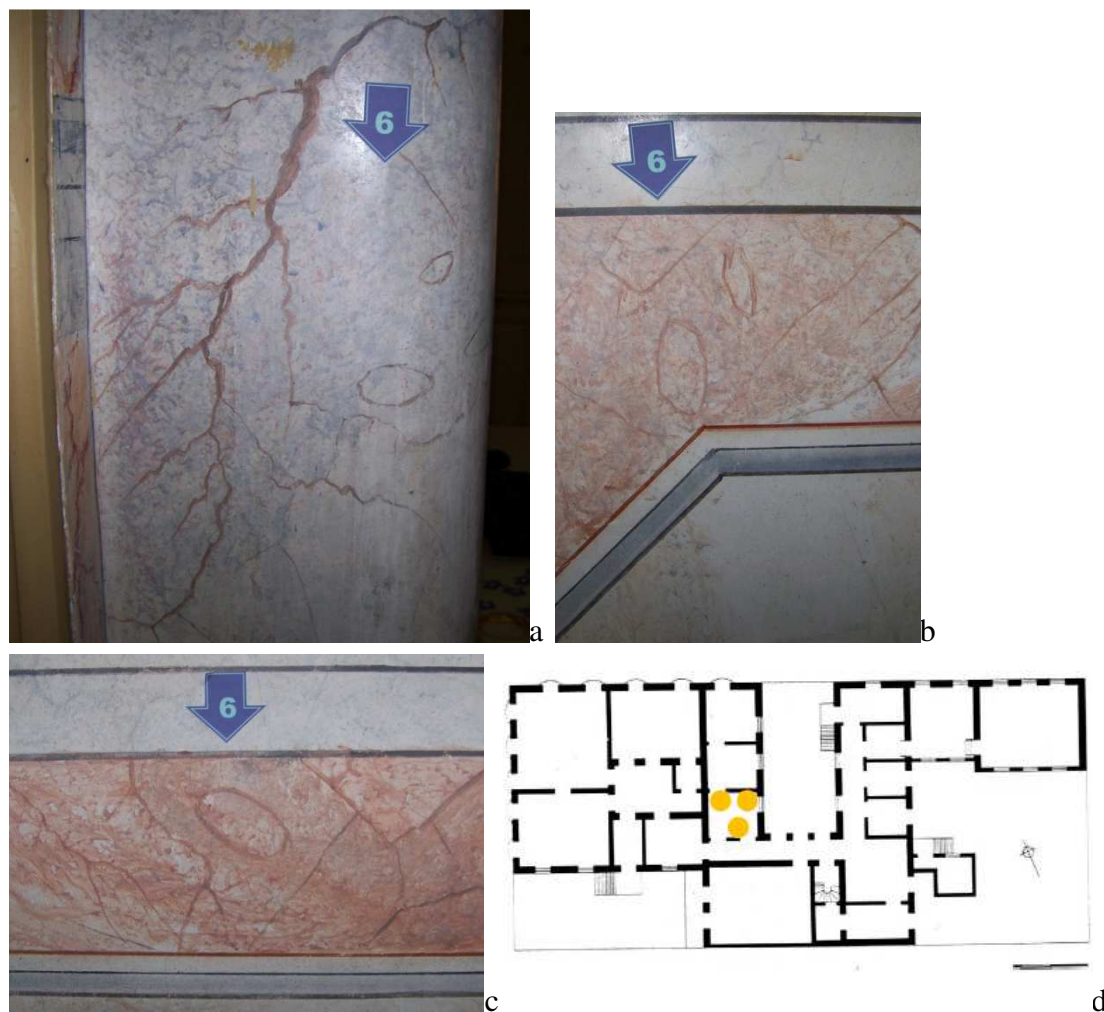



Figura 13 (a, b, c) – "Nódulos sinuosos isolados" ***(6º critério)*****. Fotografias de pormenores das escariolas da sala do arco. Casa 8 da praça Pedro Osório em Pelotas, RS, Brasil (1878). Figura 13 (d) - Localização de cada pormenor em planta baixa (a partir de MOURA; SCHLEE 1998, no. 22, p. 76).**

Um sétimo critério, o terceiro na sala do arco, foi estabelecido nesta análise. Trata-se de um elemento que se distingue em extensos emaranhados de veios (figura 14) com um vértice agudo para baixo, articulando invariavelmente uma curva à esquerda e um ângulo reto à direita. Ao contrário do que ocorre no critério que assinalamos acima como 5º, neste caso, a linha dominante pode variar de posição.

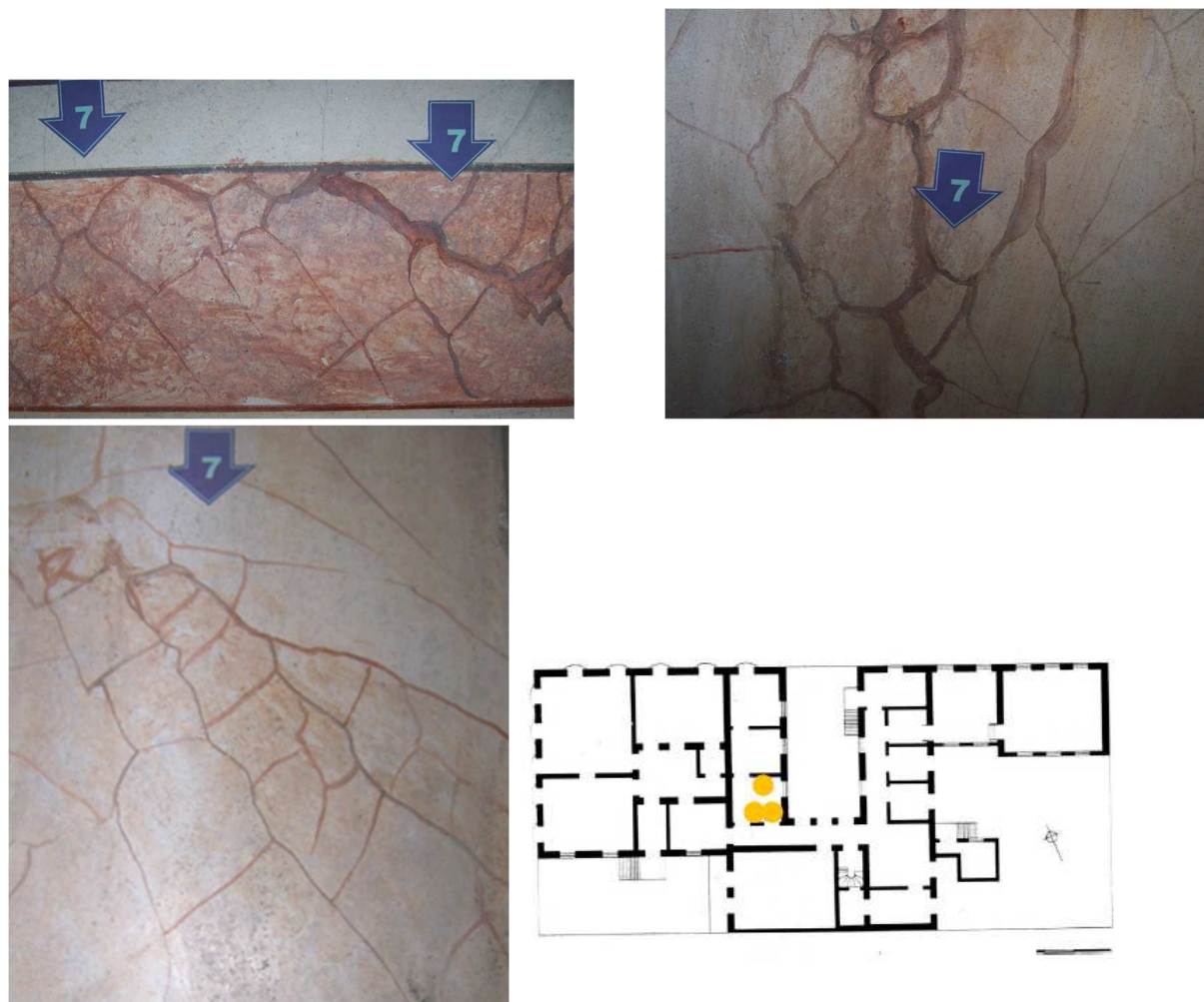



Figura 14 (a, b, c) – “polígono resultante do encontro de veios” ***(7º critério)*****. Fotografias de pormenores das escariolas da sala do arco. Casa 8 da praça Pedro Osório em Pelotas, RS, Brasil (1878). Figura 14 (d) - Localização de cada pormenor em planta baixa (a partir de MOURA; SCHLEE 1998, no. 22, p. 76).**

Embora preliminar, a análise que apresentamos acima permite apontar diferenças importantes que permitem reconhecer uma incompatibilidade estilística entre composições feitas na sala do arco e aquelas que caracterizam outras escariolas da casa 8.

Estas diferenças ao nível do gesto dos pintores não estão desarticuladas da visão de conjunto, da observação que se pode fazer das composições como um todo.

A figura 15 reproduz uma vista parcial tanto da parede norte da sala do arco, quanto da pequena área de circulação que faz sua ligação com a área abaixo da claraboia. Mesmo o olhar pouco treinado pode constatar que o frenético brechiado preferido pelo pintor de escariolas dos três cômodos mais frontais não se assemelha em intensidade, em frequência de veios ou na harmonia das cores, ao suave laminado que vemos à direita da fotografia, embora a continuidade entre as composições tenha sido perseguida no repertório de frisos e molduras, na escolha das cores principais e na posição de cada elemento decorativo.

Em suma, é possível afirmar que a sala do arco foi escariolada não só por outra(s) pessoa(s), mas também sob outro gosto.

Figura 15 – Vista parcial da "sala do arco" e da área de circulação contígua. Interior da casa número 8 da praça Coronel Pedro Osório, Pelotas, RS, Brasil. Fotografia de Pedro L. M. Sanches, 2017.

Considerações finais:

A análise pericial experimentada em quatro cômodos da casa 8 permite reconhecer uma heterogeneidade estilística coincidente com as diferenças de composição do material construtivo identificadas em amostras das mesmas composições.

Podemos afirmar que os estucadores e pintores que tenham trabalhado na escariola situada na a sala do arco (indicada com a letra D na planta baixa a seguir, figura 16) não são os mesmos que executaram as três principais composições em estuque liso do casarão (assinalados como A, B e C na planta da figura 16).

Tal constatação fortalece a hipótese de que a sala do arco teria passado por um amplo processo de restauro, ainda em período anterior à introdução do cimento branco na composição das escariolas, o que explicaria tanto as diferenças estilísticas, quanto as diferenças de composição do material construtivo. Esta observação abre a possibilidade de datar a intervenção restaurativa a partir do cotejo com revestimentos de outros casarões mais

recentes, por comparação de critérios estilísticos, associada a outros métodos que se mostrem pertinentes.

Figura 16- Indicação da localização de composições pintadas em escariola (revestimento interno em estuque parietal liso e lustrado) sobre planta baixa da Casa 8, praça Pedro Osório, Pelotas, RS. Em amarelo, composição incompatível estilisticamente Fonte: Planta baixa publicada por Rosa Maria G. R. de Moura e Andrey R. Schlee (1998, no. 22, p. 76), indicações nossas.

Sem se pretender conclusiva, a aproximação entre caracterização de argamassas e análises estilísticas de cunho pericial permite agregar informação a ambas as frentes de pesquisa, além de prevenir a dissociação entre estudos dos aspectos estruturais e decorativos de um mesmo bem integrado. A abordagem mostrou que o viés multidisciplinar é vantajoso para pesquisas que envolvam a materialidade dos bens culturais, sobretudo quando as técnicas de estucar e fingir o mármore são tidas como principal testemunho presente da condição social de indivíduos anônimos do passado, sobre os quais necessariamente se instauram "os fatores das gerações, dos países, das classes sociais, das profissões, de tal forma que muitos indivíduos formam grupos em ruptura com os demais, mas um mesmo indivíduo participa também de muitos grupos" (BRUNEAU; BALUT 1997, p. 69).

Assim, o trabalho aqui apresentado visa a constituir um resgate do saber-fazer e da identidade dos protagonistas da tradicional ornamentação interna das construções, grupo social quase ausente das narrativas acerca da arquitetura local, invisibilizado tanto pelo diminuído estatuto social e profunda mudança no gosto ornamental, quanto pelo desinteresse de acadêmicos e proponentes de processos de patrimonialização.

Referências:

AGUIAR, José. **Cor e Cidade Histórica**: Estudos Cromáticos e Preservação do Patrimônio. Porto: FAUP, 2002.

BEAZLEY, John D. Spina e La Ceramica Greca. In **Spina E L'Etruria Padana**, suppl. a "Studi Etruschi", vol xxv. Florença: Leo Olschki, p. 47-56, tav. XI-XVI, 1959.

BOARDMAN, John **The history of greek vases.** London: Thames and Hudson, 2001.

BOTHMER, Dietrich Von. Anatomy. In: KURTZ, D. C. (org.) **The Berlin Painter.** Oxford: Clarendon press,1983, p. 18-46.

BOTHMER, Dietrich Von. **Greek vase-painting: two hundred years of connoisseurship.** In: M. True (org.), *Papers on the Amasis Painter and his world.* Malibu, 1987.

BRUNEAU, Philippe; BALUT, Pierre-Yves. **Artistique et archéologie.** Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1997.

FONSECA Daniele B. **Consolidação de revestimento de argamassa à base de cal:** desenvolvimento de argamassa injetável adaptada às paredes escaioladas de prédios históricos de Pelotas/RS. 2016. 172f. Tese (Doutorado). Programa de pós-graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural/ICH/UFPel. Disponível em: http://wp.ufpel.edu.br/ppgmp/files/2017/05/TESE-CORRIGIDA-TAMANHO-REDUZIDO-1.pdf, acesso em 31 de junho de 2017.

FONSECA, Daniele B.; SANCHES, Pedro Luís M.; SALABERRY, Jeferson D. Preservação do patrimônio cultural pelotense através do inventário das escariolas. In: **Revista Expressa Extensão v. 19, n. 1.** Pelotas: PREC-UFPel, 2014, p. 127-134. Disponível em: https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/expressaextensao/article/view/4436. Acesso em 31 de junho de 2017.

ALVES, Fábio G.; ROZISKY, Cristina J.; SANTOS, Carlos Alberto A. Elementos ornamentais do ecletismo pelotense: bens integrados desaparecidos. In: **Anais do II Colóquio Internacional A Casa Senhorial: anatomia de interiores.** Rio de Janeiro: UFRJ/Fundação Casa de Rui Barbosa, p. 271-287. Disponível em: http://www.casaruibarbosa.gov.br/arquivos/file/Seminarios/anais_II_Coloquio_Casa_Senhorial.pdf. Acesso em 12 de janeiro de 2017.

KANAN, Maria Isabel. **Manual de conservação e intervenção em argamassas e revestimentos à base de cal**. (Cadernos Técnicos; 8) – Brasília, DF : Iphan / Programa Monumenta, 2008.

LAPA, Maria Isabel R. A. G.; SILVA, Luciana B. O. D. **Pintura Decorativa, arte e técnica II** – Mármores. São Paulo: Massao Ohno; Celio Ysayama, 1995.

LIMA, Sônia F. **Ornamento e Cidade:** ferro, estuque e pintura mural em São Paulo, 1870-1930**.** Tese (Doutorado em História), Faculdade de Filosofia letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2001.

LIMA, Sônia F. O trânsito dos ornatos: modelos ornamentais da Europa para o Brasil, seus usos (e abusos?). **Anais do Museu Paulista***: História e Cultura Material*, *16*(1), p. 151-199.

LOCATELLI, Valentia. "Es sey Sehen eine Kunst" – Soll'arte della connoisseurship e i suoi strumenti. In: **Conferenza in occasione del primo congresso del *Rome Art History Network* sul tema "La storia dell'arte tra scienza e dilettantismo. Metodi e percorsi", organizzato da Marcel Henry e Ariane Varela Braga in cooperazione con l'Istituto Svizzero e sotto il patrocinio dell'Università di Roma "Tor Vergata"** (Accademia Nazionale di San Luca a Roma, 24 aprile 2012).

MORELLI, Giovanni. ***De la peinture italienne*** – les fundaments de la théorie de l'attribution de peinture à propos de la collection des galleries Borghése et Doria-Panphili (edition établie par Jaynie Anderson et traduit de l'itailien par Nadine Blamoutier), Paris: Lagune, 1994 [1890].

MOURA, Rosa Maria Garcia R.; SCHLEE, Andrey R. **100 imagens da arquitetura pelotense**. Pelotas: Pallotti, 1998.

NEER, R. Connoisseurship and the Stakes of Style.In: **Critical Inquiry**, Vol. 32, No. 1 (Autumn 2005), pp. 1-26.

ROZISKY, Cristina J. **Arte decorativa: forros de estuques em relevo Pelotas, 1876 | 1911.** Dissertação (Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural) – Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural, Instituto de Ciências Humanas. Pelotas: Universidade Federal de Pelotas, 2014.

SANCHES, Pedro Luís M. ***The Pistoxenos Painter,*** **revisão crítica da atribuição de John Davidson Beazley.** 2010. 448f. Tese (Doutorado em Arqueologia) - Museu de Arqueologia e Etnologia. São Paulo: Universidade de São Paulo. Disponível em: http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/71/71131/tde-12052010-104217/en.php, acesso em 3 de maio de 2017.

SEGURADO, João E. S. (atribuído a) *Acabamentos das Construções: estuques, pinturas, etc.* Lisboa: Biblioteca de Instrução Profissional, 19??.

SHANKS, Michael. Interlude: Sherlock Holmes, the Doctor Watson and John Beazley. In: **Classical Archaeology of Greece – experiences of the discipline.** Londres ; Nova Iorque: Routledge, 1996, p. 36-40.

SNODGRASS, Anthony. *What is Classical Archaeology? Greek Archaeology* in: ALCOCK, Susan E.; OSBORNE, Robin (eds.). **Classical Archaeology** (Second Edition). Blackwell, 2012, p. 13-29.

TEUTONICO, J. M. **ARC: A laboratory manual for architects.** Roma: ICCROM, 1988. Disponível em: http://www.iccrom.org/downloads. Acesso em: 21 de maio de 2015.

PERMANÊNCIAS E INOVAÇÕES TÉCNICAS E ORNAMENTAIS EM CASAS SENHORIAIS URBANAS CONSTRUÍDAS PELOS BARÕES DO CAFÉ EM CAMPINAS – SP

Renata Baesso Pereira
Professora Doutora/ Programa de Pós Graduação em Urbanismo – PUC Campinas, SP
renata.baesso@puc-campinas.edu.br

Ivone Salgado
Professora Pós-Doutora/ Programa de Pós Graduação em Urbanismo – PUC Campinas, SP
salgadoivone@puc-campinas.edu.br

Introdução:

Campinas originou-se na segunda metade do século XVIII a partir de um pouso às margens do caminho aberto pelos paulistas em direção às recém descobertas "minas dos Goiases". A região desenvolveu-se a partir de pousos formando um bairro rural, inscrito no termo da Vila de Jundiaí. No final do século XVIII, a economia da região estruturava-se com base na lavoura de cana-de-açúcar e, alinhando os interesses dos donos de engenhos da região com os interesses do governo da Capitania de São Paulo o bairro rural foi elevado ao estatuto de Freguesia (1774) e posteriormente, em Vila (1797), desmembrando-se então da Vila de Jundiaí.

A historiografia demonstra como a localização de Campinas foi estratégica para dar suporte ao avanço dos paulistas rumo às minas de Goiás. A cultura da cana-de-açúcar e depois do café foi consolidando o desenvolvimento da região. Na segunda metade do século XIX, o complexo cafeeiro na região de Campinas garantiu a implantação de uma ampla rede ferroviária e, posteriormente, os capitais e as condições necessárias para o inicio de um processo de industrialização da região.

Do ponto de vista fundiário, a fundação de Campinas inscreve-se no regime de concessão de sesmarias, utilizado pela Coroa portuguesa como recompensa àqueles que se dispunham a ocupar os sertões e enfrentar os índios. A sesmaria originariamente destinada a

Antônio da Cunha Abreu (dada em 1732) conteve cartograficamente todo o Bairro das Campinas do Mato Grosso de Jundiaí e conteria todo o rossio da futura vila. Essa concessão de terra, abandonada por seu donatário original, foi apropriada por outros, entre os quais destaca-se Barreto Leme que doaria parte daquilo que havia apropriado para o rossio público e para o patrimônio religioso fundando, em 1774, a Freguesia de Nossa Senhora da Conceição de Campinas do Mato Grosso de Jundiaí.

A produção açucareira e posteriormente cafeeira, concentrou capitais, terras e poder na mão de poucas famílias da cidade, um só senhor ou uma só família detinha a propriedade de vários engenhos, herdados, comprados ou anexados pelo casamento e que posteriormente se convertem em fazendas de café.

No final do século XVIII, Campinas estava inserida na região que PETRONE (1968) define como “Quadrilátero paulista do açúcar”, formado pelas vilas de Sorocaba, Piracicaba, Mogi-Guaçu e Jundiaí – principal região produtora de açúcar na Capitania de São Paulo. (Ver Figura 1).

Predominavam na região da Campinas grandes sesmarias, onde se produzia açúcar em seus engenhos. O rio Atibaia é elemento importante no processo de expansão territorial da região, pois margeando seu curso, muitas das sesmarias foram delimitadas, dando início à cultura da cana de açúcar e depois o café. A partir da interpretação das cartas de doação de sesmarias, e referenciando-se no curso do Rio Atibaia, Pupo (1983) elabora a seguinte classificação da principal região onde se estabeleceram engenhos e depois fazendas de café (ver Figura 2):

> Chamaremos de Alto Atibaia o trecho (...) desde a Serra de Cabras até a divisa com o município de Pedreira; do Médio Atibaia, desde a curva nesta mesma divisa até a estrada de Goiás; e desta estrada até a embocadura com o Jaguari, do Baixo Atibaia. (PUPO, 1983 p. 121)

Segundo Ribeiro (2015, p.18), os maiores produtores de açúcar na Vila de São Carlos, em 1829, eram os seguintes senhores de engenho, com significativas quantias produzidas de açúcar e grande quantidade de escravos: Antonio Manoel Teixeira (12.400 @ de açúcar e 226 escravos), Francisco Ignácio Sousa Queiroz (12.000 @ de açúcar e 215 escravos), Floriano de Camargo Penteado (4.062 @ de açúcar e 132 escravos), Theodoro Ferras Leite (4.000 @ de açúcar e 82 escravos) e Francisco Egydio de Sousa Aranha (3.500 @ de açúcar e 94 escravos). Estes cinco senhores de engenho respondiam por 28% da produção campineira de açúcar nas primeiras décadas do século XIX e eram proprietários de 17% de todos os escravos

da vila.

Figura 1: Mapa da capitania de São Paulo no século XVIII, de Francisco Tosi Columbina, com o *caminho de Goyazes, com todos os seus pouzos e passagens.* Em vermelho destaca-se o caminho dos Goyazes, em azul o pouso que deu origem à cidade de Campinas e em rosa a região definida por Petrone (1968) como "Quadrilátero paulista do açúcar". Fonte: Biblioteca Nacional. Coleção Morgado de Mateus. Imagem original manipulada pelas autoras.

Paulatinamente, o plantio de café foi substituindo a lavoura de cana de açúcar e dominando a economia regional e, a partir de 1840, as fazendas de café tornam-se as principais produtoras da região. Nestes latifúndios, os sesmeiros impulsionaram a formação

de núcleos de moradias próximos aos engenhos e/ou fazendas de café.

Na segunda metade do século XIX, o complexo cafeeiro na região de Campinas trouxe diversas repercussões para seu desenvolvimento urbano, além de prestigio político e social para uma nova elite, portadora de diversos títulos imperiais. O processo de acumulação de terras e a passagem da produção do açúcar para o café coincidem com significativas mudanças no espaço urbano de Campinas, especialmente no que se refere à sua arquitetura, quando assistimos à construção de casarios senhoriais urbanos pelos barões do café.

Na segunda metade do século XIX, Campinas se destacava entre os municípios paulistas produtores de café. Na década de 1880, a cidade era a maior produtora de café e possuía o maior número de escravos dentre os demais municípios de toda a província, superando em muito a produção do Vale do Paraíba (TONON, 2003, p. 52).

A origem das fortunas do Barão de Itatiba e do Barão de Itapura – A Família patriarcal em Campinas

As famílias do Barão de Itapura (Joaquim Policarpo Aranha) e do Barão de Itatiba (Joaquim Ferreira Penteado) foram duas famílias patriarcais paulistas das mais abastadas, donas de grandes propriedades rurais. Segundo Tonon (2003, p.47) nessas famílias patriarcais, "o casamento representava a união de interesses, especialmente entre a elite branca e rica, preocupada com a manutenção do prestígio e da estabilidade social".

Tonon afirma que:

> A legalização do casamento sempre dependia do consentimento paterno cuja autoridade era legítima e incontestável sendo, muitas vezes, de sua competência decidir e determinar o futuro dos filhos sem consulta prévia sobre preferências afetivas" (TONON, 2003, p.48).

Ainda segundo Tonon,

> (…) vamos encontrar muitas parentelas[1] políticas em Campinas, todas elas bastante atuantes, desde o final dos setecentos, inicialmente ligadas à propriedade territorial e, posteriormente, complementadas por outras atividades ligadas aos melhoramentos urbanos e à construção das ferrovias, principalmente após 1870 (TONON, 2003, p. 53).

[1] Abarca pessoas ligadas ao grupo familiar por laços matrimoniais. (TONON, 2003, p. 53)

Dentre as principais parentelas campineiras no século XIX, destacam-se os Teixeira Nogueira, os Camargo, os Souza Aranha e os Salles (TONON, 2003, p. 53). Joaquim Policarpo Aranha (1808 -1902), o Barão de Itapura, fazia parte da família Souza Aranha e Joaquim Ferreira Penteado (1808 - 1884), o Barão de Itatiba, pertencia à família Camargo.

> Os Teixeira Nogueira tiveram grande número de casamentos endogâmicos... tiveram também o maior número de ocupantes em cargos públicos. Esta família dividiu com os Camargo, desde o início, a vida política do município. Unidos por laços de parentesco e compadrio, a partir de Floriano de Camargo Penteado, capitão-mor do município desde 1820, deram início ao que mais tarde seria o Partido Liberal, enquanto que alguns membros dos Camargo, unindo-se à família Andrade, originaram o Partido Conservador (TONON, 2003, p. 53-54).

Os Camargo, ascendentes do Barão de Itatiba, eram descendentes de antiga linhagem originária de Castella e se fixaram em São Paulo no último quartel dos seiscentos, destacando-se no governo colonial. Em 1757, os irmãos José de Camargo Paes e Ignácio de Camargo Paes casaram-se, na Vila de Parnaíba, com as irmãs Bárbara Paes de Barros e Ana Vicentina Paes de Barros, respectivamente. Bárbara e Ana Vicentina eram filhas de Antonio Rodrigues Penteado e Rosa Maria Luz Prado. Destes casamentos, originou-se a família Camargo Penteado.

Dos nove filhos de Barbara Paes de Barros e José de Camargo Paes destacam-se: Floriano de Camargo Penteado, pai de Francisca de Paula Camargo, a futura Baronesa de Itatiba; e Joaquim de Camargo Penteado, que teve uma de suas filhas, Delphina de Camargo Penteado casada com Ignácio Ferreira de Sá, estes pais de Joaquim Ferreira Penteado, o futuro Barão de Itatiba. Portanto, a Baronesa de Itatiba era neta de Barbara Paes de Barros e José de Camargo Paes; enquanto o Barão de Itatiba era bisneto destes. Delphina de Camargo Penteado se casou ainda mais duas vezes, na última vez com Floriano de Camargo Penteado, seu tio, o que reforça a política de construção da parentela na sociedade campineira.

O barão e a baronesa de Itatiba tiveram treze filhos, dos quais doze se casaram com parentes consanguíneos.

> Além de fazendeiros e de ocuparem cargos políticos, alguns filhos dos Barões de Itatiba também exerceram outras funções, entre elas a de capitalistas das companhias ferroviárias, de águas e esgotos, Campineira de Iluminação e Gás, entre outras. Tiveram também Casa Comissária em Santos e sociedade na Casa Bancária da Província de São Paulo, com matriz em Santos (TONON, 2003, p. 56).

Os Souza Aranha descendiam de José de Souza Siqueira, fundador do primeiro estabelecimento agrícola do município e que, juntamente com Francisco Barreto Leme[2], declararam no recenseamento de 1773, possuir sítio por escritura, o que confirma que os dois haviam se estabelecido em terras pertencentes aos primitivos sesmeiros da região (TONON, 2003, p.54).

Francisco Egydio de Sousa Aranha (1778/9 – 1860) casou-se com Maria Francisca Aranha de Camargo, em 16 de junho de 1817, iniciando a família Sousa Aranha. O casamento foi realizado no sítio do Mato Dentro. No registro matrimonial constavam a portaria de dispensa de impedimento de segundo grau de consanguinidade, a licença do vigário e mais a procuração do noivo, apresentada pelo pai da noiva. Compareceram à cerimônia o tio da noiva e do noivo, padre José Francisco de Aranha Barreto de Camargo, proprietário da fazenda Atibaia (Solar dos Aranha de Camargo), com área de 2.247 alqueires de terras (extensão declarada em 1818), que foram herdadas por Joaquim Policarpo Aranha (Barão de Itapura) e Manoel Carlos Aranha (Barão de Anhumas), prováveis filhos do padre José Francisco de Aranha Barreto de Camargo, que casaram com duas filhas de Francisco Egydio de Sousa Aranha e Maria Luzia, Libânia e Anna Tereza.

Ainda sobre a genealogia do Barão de Itapura, sabe-se que Joaquim Policarpo Aleluia, nasceu em 1808, no Povoado de Ponta Grossa, comarca de Curitiba e então Capitania de São Paulo, chegando a então Vila de São Carlos com seu irmão Manoel Carlos Aleluia, através de seu tutor, o padre José Francisco Aranha Barreto de Camargo. Em 1839, o Padre Aranha passa seus bens como herança a ambos os irmãos, dando-lhes também seu sobrenome. A partir de então os irmãos passam a chamar-se respectivamente a Joaquim Policarpo Aranha e Manoel Carlos Aranha.

Joaquim Policarpo Aranha casou-se aos 35 anos com Libânia de Souza Aranha, sua prima de segundo grau (MOYA, 1941, p.63), com a qual teve 6 herdeiros: Joaquim Policarpo Aranha Filho, Olímpio de Souza Aranha, Manoel Carlos de Souza Aranha Sobrinho, José Francisco de Souza Aranha, Alberto Egídio de Souza Aranha e Isolete Augusta de Souza Aranha. Seu irmão, Manoel Carlos Aranha, também se casa com sua prima de segundo grau, irmã de Libânia, Anna Tereza de Souza Aranha.

[2] Francisco Barreto Leme é considerado o fundador de Campinas, doou terras de sua sesmaria para a constituição do patrimônio da primeira capela.

Nota-se a construção de uma "poderosa teia clânica" e a estratégia de dilatação das fortunas, decorrente de matrimônios entre familiares, consolidando bens e garantindo-os para gerações posteriores, como forma de manter a "hegemonia política de controle do poder local e do seu patrimônio econômico" (LAPA, 1995 p.111).

Joaquim Policarpo Aranha foi Membro da Guarda Nacional, possuindo a patente de Capitão, e vereador da Câmara de Campinas entre 1845 e 1848, aliado ao Partido Liberal. Participou da organização da visita do Imperador Dom Pedro II à cidade de Campinas em 1886 (LAPA,1995, p. 101) e recebeu em 1883, do Governo Imperial a condecoração de Comendador da Imperial Ordem da Rosa, e o título de primeiro e único Barão de Itapura.

As fazendas das família do Barão de Itatiba e do Barão de Itapura

No final do século XVIII, no contexto da economia agroexportadora paulista, algumas sesmarias foram concedidas pelo governo à Portugueses para incentivar o desenvolvimento da Capitania de São Paulo. Assim, o português e Capitão-Mor Inácio Ferreira de Sá recebeu terras em 06 de outubro de 1796 na então vila de Jundiaí, na parte do seu território que em 1797 passaria a ser a Vila de São Carlos, futura cidade de Campinas. Seu filho, Joaquim Ferreira Penteado, futuro Barão de Itatiba, mudou-se para Campinas aos 22 anos de idade, onde se tornou um fazendeiro abastado, proprietário de várias fazendas. Sua fortuna foi dilatada pelo casamento com Francisca de Paula Camargo, filha de Floriano de Camargo Penteado, que também havia sido Capitão-Mor de Campinas e proprietário de vários latifúndios.

Boa parte da fortuna acumulada pelo Barão de Itatiba foi oriunda das propriedades de Floriano de Camargo Penteado, pai da baronesa e tio avô do barão. A outra parte da fortuna do Barão de Itatiba foi herança do seu pai, o Capitão Ignácio Ferreira de Sá.

Floriano de Camargo Penteado (1792-1830), capitão-mor da Vila de São Carlos, futuro município de Campinas, possuiu grandes propriedades rurais em Campinas. Adquiriu o Engenho de Nossa Senhora da Conceição do Sertão em 1820, que daria origem à Fazenda Sertão, posteriormente produtora de café. Também adquiriu por compra o Sítio Cabras, que pertencia ao Brigadeiro José Joaquim da Costa Galvão, que ali possuía criação. Por volta de 1830, este sítio já pertencia a Floriano de Camargo Penteado e encontrava-se completamente nu, sem nenhuma benfeitoria, e nem mesmo as suas pastagens eram utilizadas para o

pastoreio de gado ou das cabras. Também foram propriedades de Floriano de Camargo Penteado o Sítio Duas Pontes, o Sítio Ponte Alta, o Sítio São Bento, o Sítio Cachoeira e o Engenho Jaguary.

Com relação às propriedades do Barão de Itapura, destaca-se a Fazenda Atibaia, conhecida como Solar dos Aranhas de Camargo, fundada pelo Padre José Francisco Aranha Barreto de Camargo e transmitida por herança ao Barão de Itapura e a seu irmão, Manoel Carlos Aranha, em 1830. Implantada na margem esquerda do Rio Atibaia, em suas terras se ergueu um dos "Grandes Solares do Açúcar" (PUPO,1983 p.166) que mais tarde, passa a propriedade plena de Joaquim Policarpo Aranha e se converte em fazenda cafeeira.

As propriedades adquiridas por compra foram: a Fazenda Dois Córregos, situada no atual município de Valinhos e segundo Pupo comprada em 1869 (PUPO, 1983 p.179); a Fazenda Chapadão, também adquirida em 1869, localizada em Campinas, em atual área pertencente ao exército e um dos maiores exemplares de produção cafeeira do município.

A Fazenda Bom Retiro passou a ser de propriedade de Joaquim Policarpo Aranha em 1869, e está localizada próxima ao atual município de Pedreira. Confrontando com esta se encontra a Fazenda Recreio, adquirida em 1852 por José Francisco de Sousa Aranha, filho do Barão de Itapura, sendo uma unidade construída exclusivamente para a cultura cafeeira "em 1885 tinha 150 mil pés de café em terra vermelha, com máquina de benefício a vapor e terreiro de terra" (PUPO,1983 p.189). A fazenda confronta o município de Pedreira, e se localiza próxima ao atual bairro Jardim Carlos Gomes.

A Figura 2, a seguir, demonstra a divisão das terras ao longo do Rio Atibaia proposta por Pupo (1983) e a localização das fazendas que eram propriedades Barão de Itatiba e do Barão de Itapura.

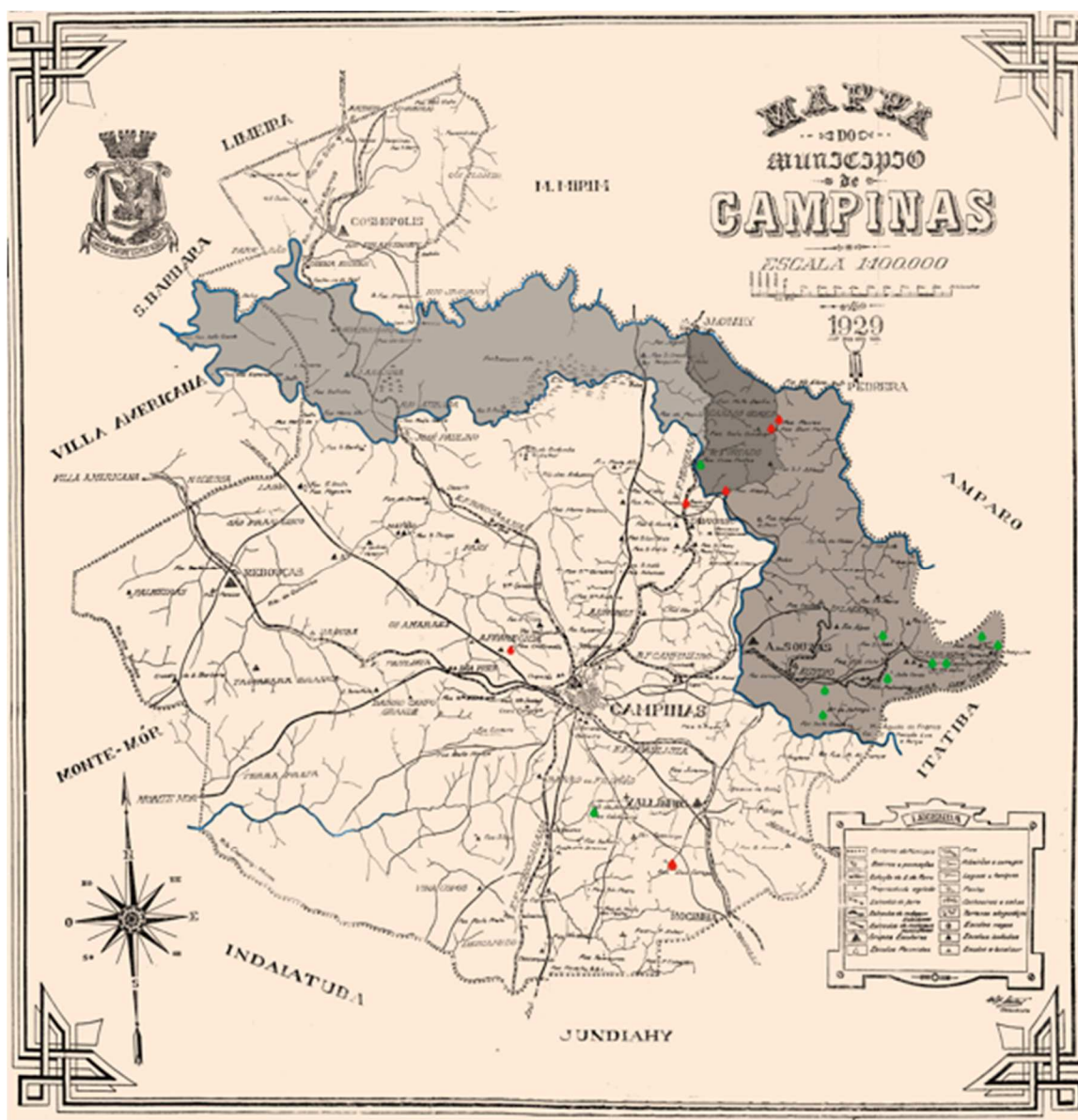



Figura 2: Mapa da Campinas de 1929. Destaca-se ao longo do Rio Atibaia as regiões denominadas por Pupo Alto Atibaia, Médio Atibaia e Baixo Atibaia. Em vermelho destacam-se as fazendas do Barão de Itapura e em verde as fazendas do Barão de Itatiba. Fonte: Centro de Memória da Unicamp. Imagem original manipulada por Ana Beatris Menegaldo, mestranda do POSURB PUC Campinas.

As casas urbanas do Barão de Itatiba e do Barão de Itapura

O estudo comparativo de dois exemplares de casas senhoriais urbanas de Campinas, construídas pelos dois barões do café em destaque neste artigo, ainda hoje mantêm um grau de integridade física para a análise direta que, somado à documentação existente sobre os mesmos é suficiente para dar suporte à discussão proposta: o Palácio dos Azulejos, construído

em 1878 por Joaquim Ferreira Penteado, o Barão de Itatiba e atribuído ao construtor português Manoel Gonçalves da Silva Cantarino, tombado nas instâncias federal, estadual e municipal e atual Museu da Imagem e do Som de Campinas; e o Solar de Joaquim Policarpo Aranha, o Barão de Itapura, iniciado em 1880 e concluído em 1883, pelo construtor de origem italiana, Luigi Pucci[3], tombado nas instâncias estadual e municipal e, atualmente, parte do patrimônio da PUC Campinas.

O Barão de Itatiba construiu seu sobrado urbano em Campinas, em 1878, que passaria a ser designado popularmente Palácio dos Azulejos. Segundo a *Monografia Histórica do Município de Campinas*, os Barões de Itatiba passavam a maior parte dos seus dias nas suas casas rurais e afluíam à casa urbana, o Palácio dos Azulejos, para realizar, entre outras atividades, seus negócios. Esta forma de morar, urbana e rural, revela aspectos desta sociedade campineira do período. O estudo do casario senhorial urbano que estes abastados produtores agrícolas construíram permite observar o processo de modernização urbana e no modo de morar que a emergente burguesia almejava e suas relações com os padrões culturais europeus na produção de uma arquitetura que se transformava, tanto na adoção de novas técnicas construtivas como nos estilos arquitetônicos que as mesmas promoviam. (IBGE, 1952 p. 83)

A produção das edificações urbanas – a casa senhorial - dos grandes senhores de engenho e cafeicultores da região de Campinas é entendida como uma casa de morada desta nobreza e alta burguesia que se formou no período e seu entendimento deve focar os múltiplos aspectos da sua arquitetura, de suas técnicas construtivas, de seus programas distributivos e de sua ornamentação.

Dentre as casas senhoriais urbanas construídas pelos grandes latifundiários de Campinas, destacamos a casa de Joaquim Ferreira Penteado e Francisca de Paula Camargo, os Barões de Itatiba, família abastada que construiu seu sobrado urbano em 1878, residência dos barões e de uma de suas filhas, Francisca Ferreira de Camargo Andrade casada com Antonio Carlos Pacheco Silva, edifício hoje denominado Palácio dos Azulejos. O imóvel caracteriza-

---

[3] Luigi Pucci nasceu em Grassina, província de Florença na Itália, “estudou no seminário florentino, revelando uma forte inclinação pela matemática [...] Somente depois de ter emigrado para o Brasil é que se dedicou ao ramo da construção civil”. Sua atuação na cidade de São Paulo foi importante pois “Coube, a Pucci a construção dos dois mais famosos edifícios da cidade: ao Museu do Ipiranga [...] e a ‘Chácara do Carvalho’”. (SALMONI e DEBENEDETTI, 2007 p.47-8).

se por ser um caso singular de duas residências que compuseram um conjunto único, de grande destaque urbano, vindo daí a denominação popular de Palácio dos Azulejos.

Embora os dois exemplares tenham sido construídos por representantes de uma mesma classe social e num curto intervalo de tempo, sua comparação aponta permanências e inovações. Quanto a localização, enquanto a casa do Barão de Itapura foi construída em uma chácara, próxima à Matriz Velha, primeiro núcleo urbano de Campinas, o sobrado de Joaquim Ferreira Penteado e Francisca de Paula Camargo, os Barões de Itatiba, foi construído ao lado da Matriz Nova, eixo de expansão da cidade. A figura 3 demonstra a extensão do núcleo urbano e a localização das duas casas em 1878. Já a figura 4 demonstra a localização das mesmas em 1916 e evidencia a extensão da chácara do Barão de Itapura.

Figura 3: Planta de Campinas de 1878 elaborada por Luigi Pucci. Destaca-se em vermelho a casa urbana do Barão de Itapura (à direita da planta), no limite da área urbana de Campinas e próxima à Matriz velha e a casa do

Barão de Itapura (à esquerda da planta), próxima à Matriz Nova. Fonte: Centro de memória da Unicamp. Imagem original manipulada por Ana Beatris Menegaldo, mestranda do POSURB PUC Campinas.

Figura 4: Planta de Campinas de 1916. Destaca-se em vermelho as casas urbanas do Barão de Itapura e do Barão de Itatiba. A área da chácara do barão de Itapura em verde. Fonte: Arquivo da Prefeitura de Campinas. Imagem original manipulada por Ana Beatris Menegaldo, mestranda do POSURB PUC Campinas.

Na forma de implantação, o Palácio dos Azulejos, construído em uma esquina,

mantém suas fachadas rigorosamente nos alinhamentos do lote, formando um jardim interno. O conjunto formado pelas duas residências, do casal de barões e de sua filha, se alinha na quadra de forma contínua.

Já a implantação da casa do Barão de Itapura, na Rua Marechal Deodoro nº1099 (antiga Rua do Imperador, nº28), esquina com a atual Av. Francisco Glicério (anteriormente chamada Rua do Rosário), possibilita a solução de duas fachadas urbanas de destaque, sendo a lateral aberta para um amplo jardim, ornado com palmeiras imperiais. A extensão da chácara viabilizou a solução do jardim cercado pelo gradil de ferro, que compõe com uma das fachadas urbanas e também de um jardim interno, protegido dos olhares externos e articulado aos espaços de uso íntimo de família. Nos fundos da casa o pomar estendia-se até o córrego do Saneamento, limite do terreno. Atrás do edifício principal, havia outras dependências: um pavilhão de dois andares que abrigava serviços, as cocheiras e depois o imenso pomar com grande número de árvores frutíferas.

A análise dos programa e dos uso dos espaços revela como o enriquecimento das famílias, ligadas à lavoura de açúcar e do café, se expressa nos espaços domésticos.

Figura 5: Sobrado do Barão de Itatiba destacando a implantação na esquina e o alinhamento da construção aos limites do lote urbano. Fonte: Coleção Particular Maria Luiza Pinto de Moura. (TONON, 2003, p. 107)

Figura 6: Residência do Barão de Itapura destacando a implantação, as fachadas urbanas e a presença dos jardins.
Fonte:<http://www.cultura.sp.gov.br/portal/site/SEC/menuitem.bb3205c597b9e36c3664eb10e2308ca0/?vgnextoid=91b6ffbae7ac1210VgnVCM1000002e03c80aRCRD&Id=9a24cff2c095f010VgnVCM1000004c03c80a____>
Acesso em maio de 2017.

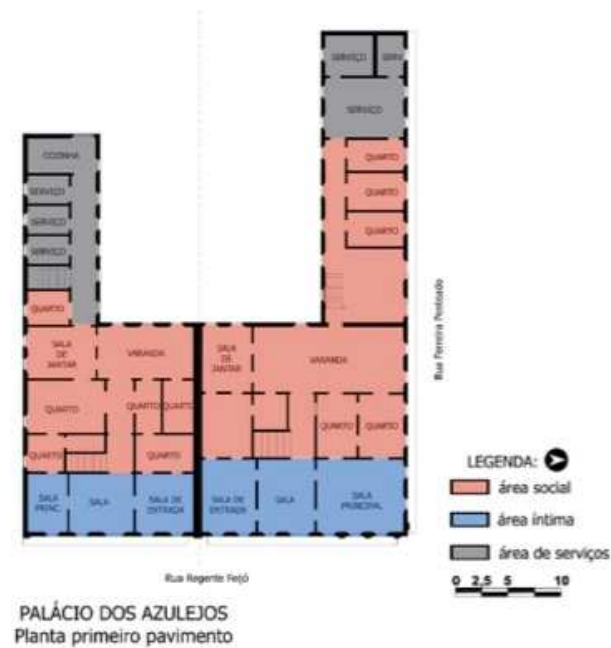



Figura 7: Palácio dos Azulejos – Planta Primeiro Pavimento com identificação do programa e setorização das áreas sociais, íntimas e de serviços. Fonte: PUPO, 1983. Imagem original manipulada por Ana Beatris Menegaldo, mestranda do POSURB PUC Campinas.

Figura 8: Palácio dos Azulejos – Planta Pavimento Térreo com identificação do programa e setorização das áreas sociais, íntimas e de serviços. Fonte: PUPO, 1983. Imagem original manipulada por Ana Beatris Menegaldo, mestranda do POSURB PUC Campinas.

Quanto ao programa e sua organização, os sobrados geminados do Barão de Itatiba e de sua filha são compostos de dois níveis: térreo e primeiro pavimento; sendo organizados de forma similar em relação ao programa. Os vestíbulos definiram novos critérios de circulação dentro das casas dando acesso às salas, todas com seus respectivos quartos. Nos vestíbulos encontram-se escadas de madeira que davam acesso ao primeiro pavimento e foram construídas de madeiras nobres, com patamares finamente marchetados; suas paredes foram ricamente ornamentadas com pinturas e possuem claraboias que as iluminam.

Num primeiro plano destes sobrados, encontram-se as salas geralmente reservadas ao convívio social, sendo que a primeira sala da frente, no pavimento térreo do solar do Barão de Itatiba, parece ter sido especialmente reservada para receber os visitantes, pois seu acabamento é bastante requintado, apresentando teto forrado com madeira, ornamentação com pinturas florais, piso marchetado com o uso de diversas madeiras.

Num segundo plano encontram-se os quartos no pavimento térreo e superior; e atravessando a casa no pavimento superior estavam localizadas a salas de jantar e as varandas, local de refeições e permanência da família. No fundo do edifício estavam as cozinhas e áreas de serviço das casas com cômodos reservados aos escravos ou criados brancos que provavelmente dormiam ali (TONON, 2003: p.123).

Estas residências não eram servidas de água encanada, não possuíam, portanto, instalação sanitária. No fundo do lote havia um jardim onde estava instalada a cavalariça, pois desde 1870, “já era comum os carros de tipo europeu, como troles e charretes, vitórias, tilburis e as diligências” que transportavam pessoas e suas bagagens (TONON, 2003: p.124).

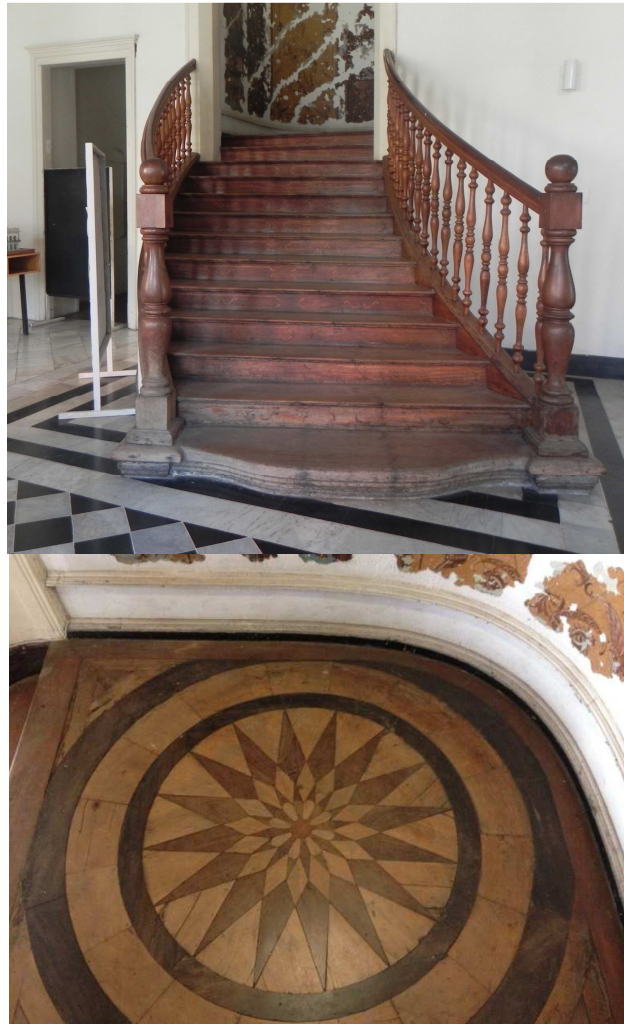



Figura 9: Palácio dos Azulejos – Vestíbulo. Detalhes da escada e do piso de marchetaria no patamar da escada. Fonte: Thaina Isabela Silva. PUC Campinas.

Com relação ao programa e sua organização, casa do Barão de Itapura é composta de três níveis: térreo, primeiro e segundo andares. No segundo andar, a partir de dois terraços dispostos simetricamente, se descortinava a vista dos limites da cidade então. O térreo se organiza na parte frontal como um porão para ventilação e o corpo lateral, abrigava os serviços e dependências para escravos. No primeiro andar, o vestíbulo com sua majestosa escada organizava os fluxos para as áreas sociais e íntimas da casa. O mármore não foi poupado, reveste os pavimentos e escadarias do vestíbulo e da sala que dá ingresso tanto para os cômodos do primeiro quanto para os do segundo andar.

No primeiro andar, a sala de visitas à esquerda com belas colunas coríntias e ricos espelhos. Contígua ao vestíbulo, a sala de jantar, com vista, para o jardim interno, com rica ornamentação de pinturas no forro e nas paredes. No corpo lateral à esquerda, após uma

comprida galeria coberta e gradeada prosseguem os quartos e outros cômodos, até uma bela sala de perfeito acabamento, com forro de tecido. A escada de serviço garante a separação dos fluxos da família e escravos.

No segundo andar, existe uma área de passagem para os terraços, a que se chega pela grandiosa escada de mármore do vestíbulo. Vê-se à direita outra grande sala e do lado oposto, continuam os cômodos e quartos desse andar.

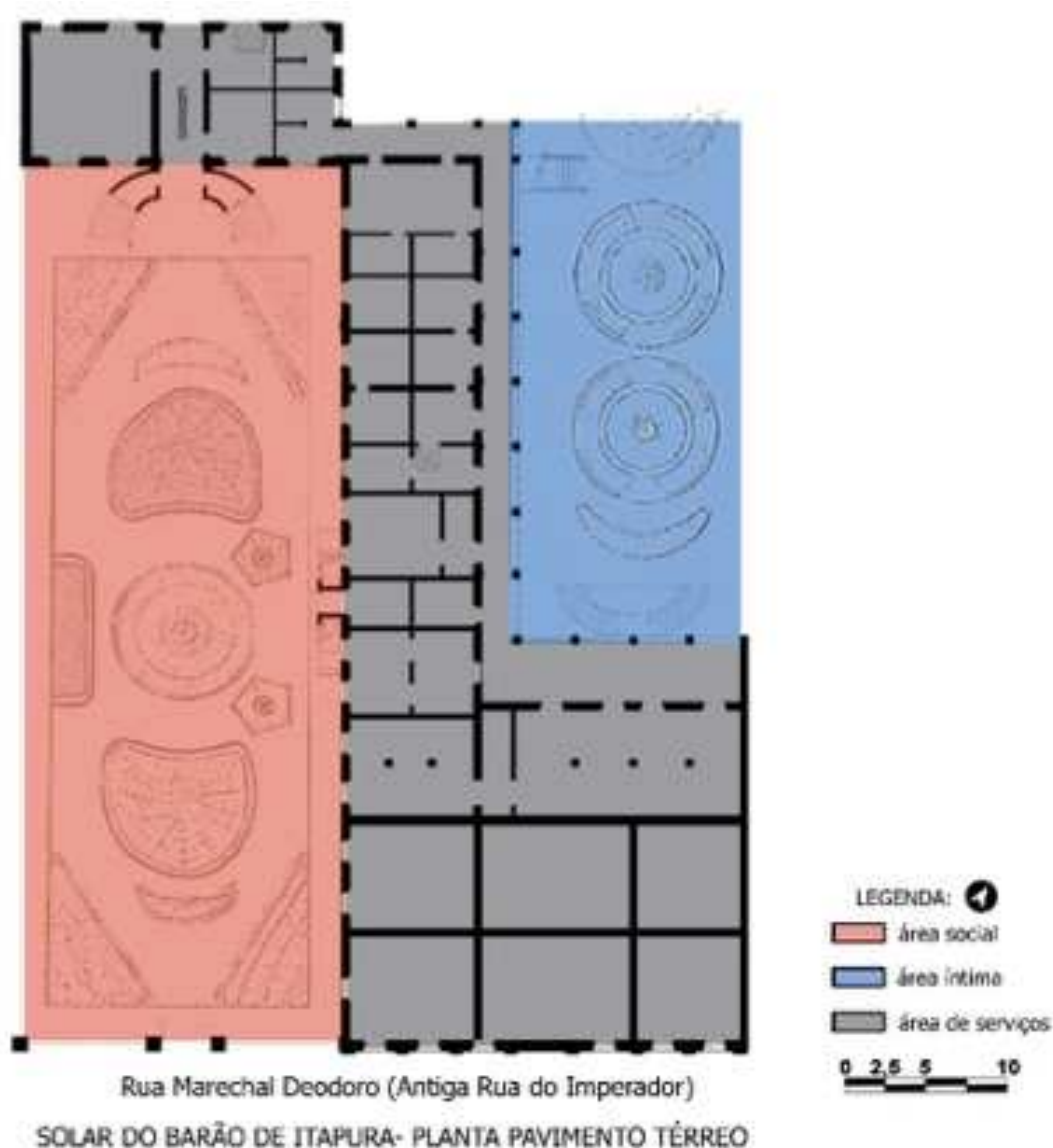



Figura 10: Residência do Barão de Itapura – Planta do Pavimento Térreo com identificação do programa e setorização das áreas sociais, íntimas e de serviços. Fonte: Correio Paulistano. "O Palacete de Itapura – Campinas". Campinas, 30 de abril de 1921. Disponível em: http://memoria.bn.br . Acesso em 29 de março de 2016. Imagem original manipulada por Ana Beatris Menegaldo, mestranda do POSURB PUC Campinas.

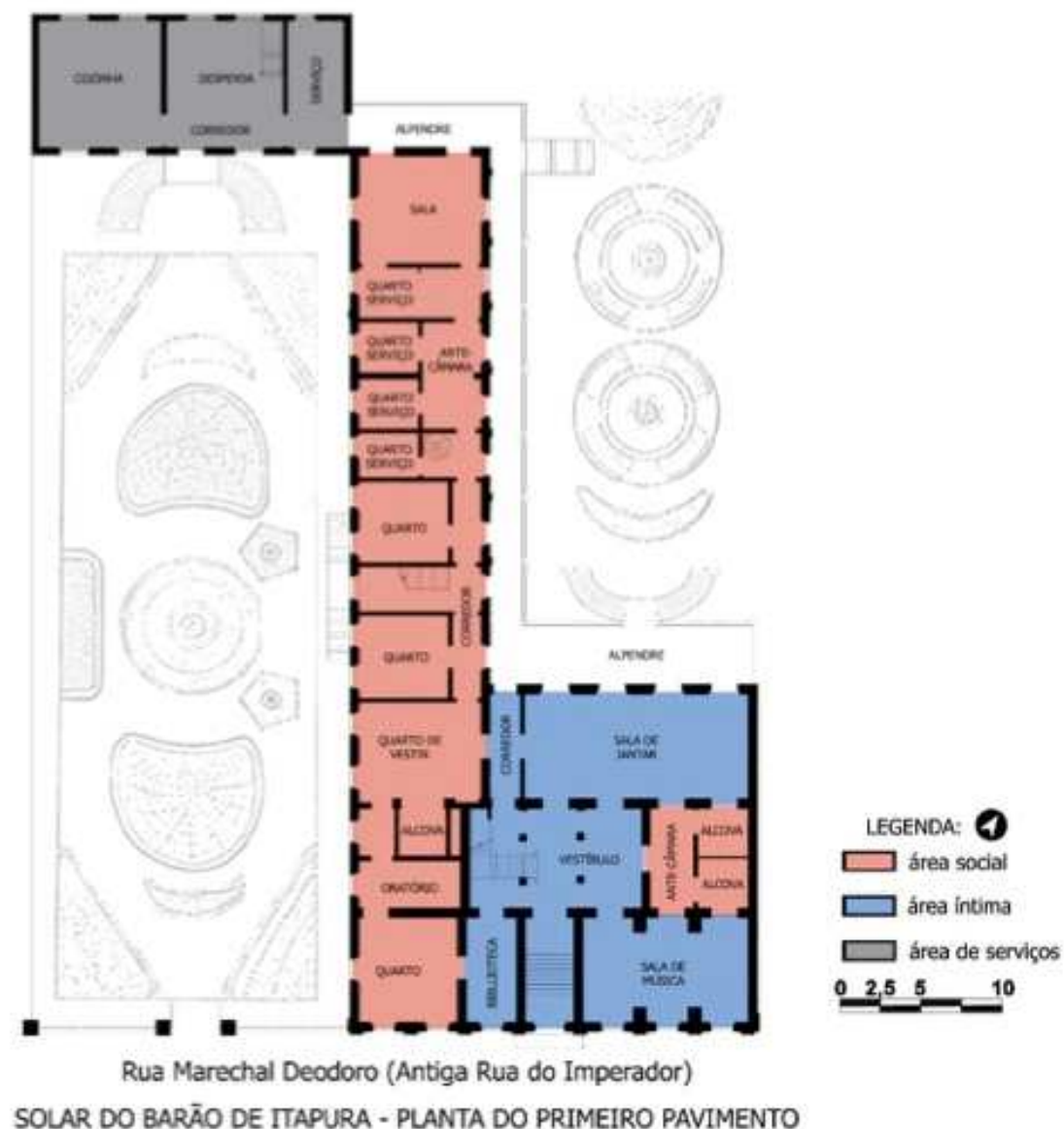



Figura 11: Residência do Barão de Itapura – Planta do Primeiro Pavimento com identificação do programa e setorização das áreas sociais, íntimas e de serviços. Fonte: Correio Paulistano. "O Palacete de Itapura – Campinas". Campinas, 30 de abril de 1921. Disponível em: http://memoria.bn.br . Acesso em 29 de março de 2016. Imagem original manipulada por Ana Beatris Menegaldo, mestranda do POSURB PUC Campinas.

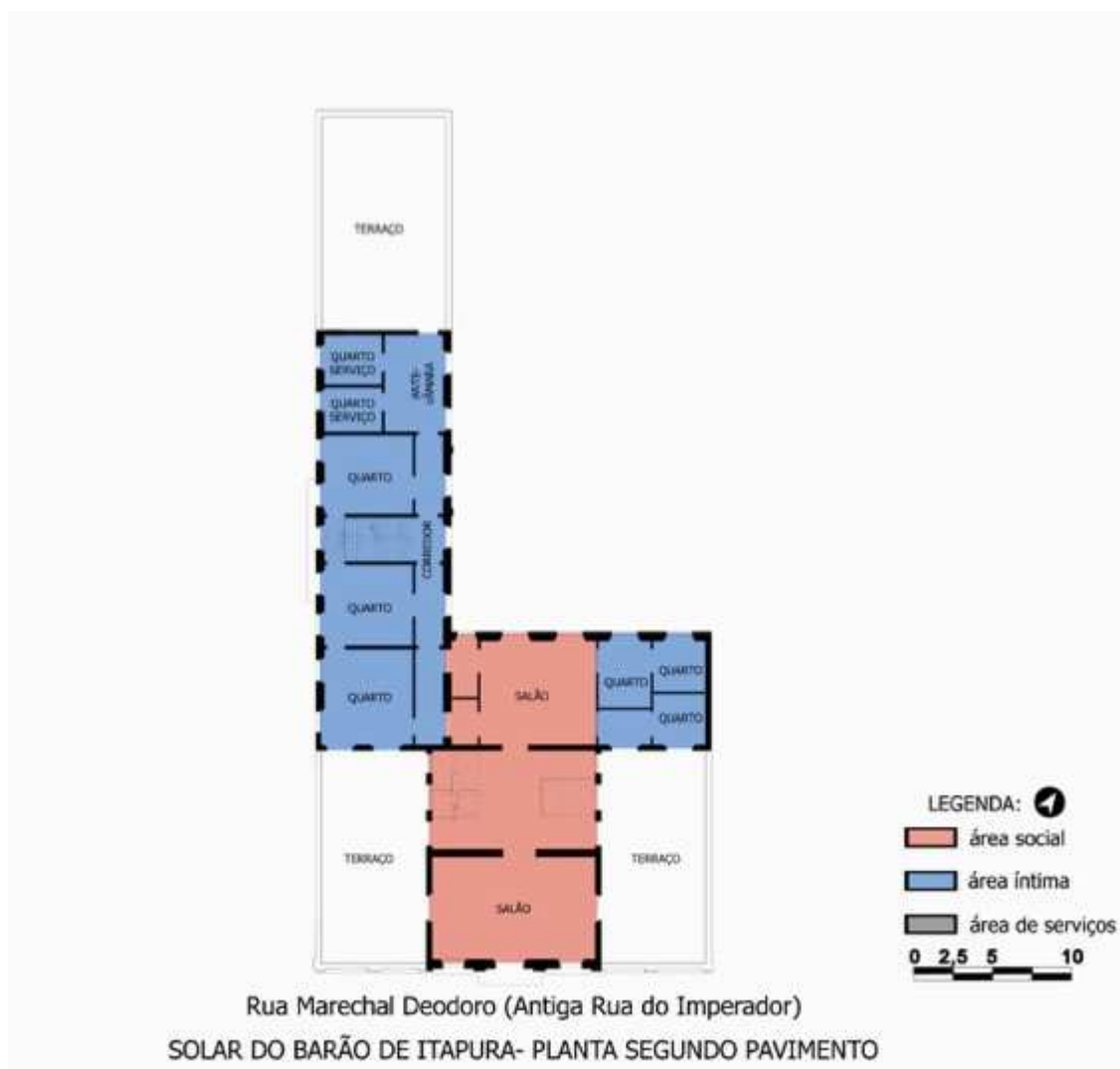



Figura 12: Residência do Barão de Itapura – Planta do Segundo Pavimento com identificação do programa e setorização das áreas sociais, íntimas e de serviços. Fonte: Correio Paulistano. "O Palacete de Itapura – Campinas". Campinas, 30 de abril de 1921. Disponível em: http://memoria.bn.br . Acesso em 29 de março de 2016. Imagem original manipulada por Ana Beatris Menegaldo, mestranda do POSURB PUC Campinas.

Mas é na análise da técnica construtiva e da ornamentação que se revelam as principais diferenças entre os dois exemplares: enquanto a casa do Barão de Itatiba emprega a taipa de pilão "encamisada" de tijolos, a taipa de mão e tijolos além do uso dos azulejos da tradição portuguesa, a casa do Barão de Itapura foi construída, exclusivamente, em alvenaria de tijolos, empregando as modenaturas da tratadística clássica como elementos de ornamentação das fachadas.

Nos dois solares geminados da família do Barão de Itatiba, a maioria das paredes mestras do pavimento térreo foi edificada em taipa de pilão encamisadas com tijolos e

alicerçadas em pedras; as paredes externas do pavimento superior foram levantadas em tijolos enquanto as suas paredes internas foram construídas em taipa de mão.

Figura 13: Sobrado do Barão de Itatiba. Detalhe construtivo de uma das paredes construída em taipa de pilão que encontra outra parede construída com a mesma técnica e encamisada com tijolos. Fonte: Thaina Isabela Silva – PUC Campinas.

Figura 14: Residência do Barão de Itapura. Detalhe do alpendre junto ao jardim interno. Destaque para as abobadilhas de alvenaria de tijolos com vigas metálicas e para os elementos de ferro como gradis e colunelas. Fonte: Leonardo Rosa – PUC campinas.

Figura 15 : Residência do Barão de Itapura – Fachada para a Rua Marechal Deodoro, antiga Rua do Imperador. Fonte: < http://iabcampinas.org.br/identidade-arquitetonica/solar-do-barao-de-itapura/> Acesso em maio de 2017.

Figura 16 : Residência do Barão de Itapura – Fachada para a Av. Francisco Glicério, antiga Rua do Rosário. Jardim lateral com palmeiras imperiais. Fonte: < http://www.campinasdeantigamente.com.br/2014/08/solar-barao-de-itapura.html> Acesso em maio de 2017.

Um grande destaque na construção da casa urbana do Barão de Itatiba, dando-lhe requinte e imponência, foi a aplicação na fachada dos azulejos, inclusive na cimalha que se encontra coroada por louça branca.

A utilização de um grande plano de fachada azulejada no Palácio dos Azulejos "é absolutamente incomum enquanto caracterização da arquitetura paulista do período, lembrando em alguma medida a expressão oitocentista do norte do país, os conjuntos neoclássicos de Belém, no Pará". (PAULA LEITE e outros, 2001, p. 10)

O uso dos azulejos nas construções, tanto no Brasil como em Portugal, ganham maior disseminação a partir do século XVIII. No Brasil, eles foram utilizados, sobretudo, nas

igrejas, conventos e colégios religiosos das três grandes e ricas cidades de Salvador, Recife e Rio de Janeiro, "que deviam gozar de prestígio suficiente para promover embelezamento artístico constante, especialmente na velha capital" (TONON, 2003, p.144)

Em Portugal, no final do século XVIII, difundiu-se o gosto neoclássico caracterizado pela severidade das linhas e pela depuração decorativa, de espírito oposto ao rococó, que abrangeu a primeira parte do reinado de D. Maria I. As descobertas arqueológicas feitas em Pompeia, revelando os afrescos romanos, influenciaram a nova linguagem decorativa e foram uma das principais fontes de inspiração do neoclássico. A azulejaria portuguesa adaptou-se à nova linguagem (MECO, 1989, p. 240).

Em Portugal, a azulejaria neoclássica foi utilizada ao longo das três primeiras décadas do século XIX. Com a implantação do regime constitucional em 1834, a nova classe social em ascensão, a burguesia liberal, passou a utilizar a azulejaria para fins utilitários e de demarcação social, o que antes era reservado ao clero e à aristocracia (MECO, 1989, p. 241).

A partir de meados do século XIX, a criação de novas fábricas e a industrialização dos azulejos em Portugal permitiram a ampliação da utilização dos azulejos nas fachadas dos edifícios burgueses transformando-os num destacado contributo de transformação e enriquecimento urbanos, "muitas vezes associados a balaustradas, estátuas, bustos, pinhas, vasos, urnas e outros elementos de faiança branca, realizados nas fábricas do Porto" (MECO, 1989, p. 242).

Segundo Santos Simões:

> […] foram os construtores brasileiros quem, pela primeira vez, recorreram ao azulejo para revestimento e proteção das fachadas de templos e sobrados. Tais aplicações não foram utilizadas em Portugal a não ser, esporadicamente, em muros e paredes exteriores de jardins e pátios, sempre com uma manifesta intenção decorativa e voltados discretamente para os interiores (SIMÕES, 1965, p. 35).

O clima quente e húmido do litoral brasileiro suscitou problemas de conservação e impermeabilização das grandes massas parietais exteriores (SIMÕES, 1965, p. 36).

A partir das novas relações estabelecidas entre Brasil e Portugal depois de 1822, os fornecedores europeus de azulejos recorreram à Holanda, Inglaterra, França e Espanha para fornecer aos construtores brasileiros os produtos destinados à azulejaria. Somente quando assinado o primeiro tratado de comércio entre o Brasil soberano e Portugal, se retomou o intercâmbio mercantil, e a clientela brasileira volta a encontrar seus fornecedores tradicionais.

(SIMÕES, 1965, p. 36)

Sobre o uso da azulejaria nas fachadas em Portugal, Santos Simões comenta:

> São os comerciantes e capitalistas brasileiros quem fomenta muitas das indústrias de Portugal, particularmente as que se desenvolvem depois de 1850 no norte do País, zona que mantém o ritmo migratório com o Brasil. São ainda os "brasileiros" regressados a Portugal ou que aqui empregavam seus cabedais em investimentos imobiliários que traz a moda da fachada azulejada característica específica da chamada "casa de brasileiro". (SIMÕES, 1965, p. 36)

O uso da azulejaria na construção civil, no Brasil, praticamente se difundiu apenas no século XIX. Sua utilização no revestimento das fachadas iniciou-se por volta de 1830 e 1840, com a nova camada social que emergia, estendendo-se por todo o Brasil. "Seu uso teve dupla função: a utilitária, quando trouxe proteção contra a humidade, herdada do clima tropical e agravada pela salinidade existente nas cidades litorâneas e a decorativa, tornando-se ostentação do proprietário". (TONON, 2003, p.144)

O uso da azulejaria na fachada da casa senhorial urbana do Barão de Itatiba, em Campinas, constitui uma excepcionalidade em relação ao planalto paulista. Na cidade de Campinas há registros do uso de azulejos apenas em platibandas de mais três casarios senhoriais. Os azulejos existentes nas fachadas do pavimento térreo foram retirados em uma reforma de 1911. Aqueles remanescentes nas fachadas do pavimento superior e na platibanda são de seis tipos, assentados em tijolos, três do tipo "tapete" e três do tipo "friso" (TONON, 2003, p.145).

Além do revestimento externo em azulejos do Porto, dentro do antigo solar havia ornamentos com cristais belgas, lustres franceses e mármore italiano, indicando a riqueza de seus proprietários.

Como explica Paula Leite:

> Outro aspecto bastante peculiar na esfera tipológica é dado pela relação entre as duas residências que compõem o conjunto, pois sendo espaços privados e autônomos explicitam a preocupação em configurar uma unidade, um todo, que não se limita apenas à fachada, mas estende-se também à estrutura do espaço interno e aos seus elementos ornamentais como forro, piso e à própria escadaria de acesso. Tal atitude parece conter e explicitar as formas patriarcais de organização da célula familiar, estruturada a partir de um modelo de referência, de uma imagem a ser respeitada, multiplicada, mimetizada (PAULA LEITE e outros, 2001, pgs. 10-11).

Figura 18 : Sobrado do Barão de Itatiba. Detalhe do revestimento da fachada com azulejos. Fonte: < http://iabcampinas.org.br/identidade-arquitetonica/palacio-dos-azulejos/> Acesso em maio de 2017.

Considerações finais

A produção destes dois exemplares do casario senhorial contribuiu para o "embelezamento" de Campinas e sua produção obedeceu às regras do decoro, em conformidade com a posição social e econômica de seus proprietários. Tais exemplares se alinham com a arquitetura erudita da Corte no Rio de Janeiro e com a tratadística que circulava nas mãos de arquitetos e construtores.

No final do século XIX em Campinas, a tradição construtiva que empregava as técnicas de taipa associadas ao uso da alvenaria de tijolos coexistia com emprego exclusivo da alvenaria de tijolos. Nossa hipótese é que a escolha da técnica construtiva se relaciona à origem dos construtores das casas, no caso do sobrado do Barão de Itatiba, o português Cantarino faz uso da taipa e dos azulejos e, no caso da residência do Barão de Itapura, o construtor italiano Luigi Pucci emprega a alvenaria de tijolos e elementos da tratadística clássica.

Referências

Correio Paulistano. "O Palacete de Itapura – Campinas". Campinas, 30 de abril de 1921. Disponível em: http://memoria.bn.br . Acesso em 29 de março de 2016.

INSTITUTO BRASILERO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Monografia Histórica do Município de Campinas.** Rio de Janeiro: Fundação IBGE, 1952.

LAPA, José Roberto do Amaral. **A Cidade: os cantos e os antros. Campinas 1850-1900**. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1995.

MECO, José. **A Azulejaria em Portugal**. Lisboa: Publicações Alfa, 1989.

MOYA, Salvador de. **Annuario Genealógico Brasileiro**. São Paulo: Publicações do Instituto Genealógico Brasileiro Ano III 1941 pg. 63-65.

PAULA LEITE, Ana Carolina Nery de; PEDRO, Ana Paula Giardini; JORGE, Karina Carmaneiro; DIAS, Marcelo Bernardini. **Palácio dos Azulejos: Inventário do Patrimônio Arquitetônico de Campinas.** Monografia de Disciplina Arquitetura no Brasil, FAU PUC Campinas, 2001.

PETRONE, Maria Thereza Schorer. **A lavoura canavieira em São Paulo – expansão e declínio.** São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1968.

PUPO, Celso Maria de Mello. **Campinas, Município no Império.** São Paulo: Imprensa Oficial do Estado S.A, 1983.

RIBEIRO, Maria Alice Rosa. Açúcar, café, escravos e dinheiro a prêmio: Campinas, 1817-1861. **Resgate**, Campinas, v. XXIII, n. 29, p. 15-40, jan-jun 2015.

SALMONI, Anita; DEBENEDETTI, Emma. **Arquitetura italiana em São Paulo.** São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.

SIMÕES, João Miguel Santos. **A azulejaria Portuguesa no Brasil (1500-1822).** Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1965.

TONON, Maria Joana. **Palácio dos Azulejos: de Residência à Paço Municipal – 1878 – 1968**. Dissertação de Mestrado em História. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas de UNICAMP, 2003.

FREDERICO STECKEL: PINTOR-DECORADOR DO IMPÉRIO E DA REPÚBLICA

Ricardo Giannetti
ricardo.giannetti@uol.com.br

Um artista alemão na Corte brasileira

Figura 1 – Frederico Antonio Steckel. Fotografia, s/d.
Acervo de Fernando Argeu Murta

Natural de Dresden, Alemanha, Frederico Antonio Steckel[1] [**Figura 1**] transferiu-se para o Brasil em meados do século XIX. Tem sido adotado o ano de 1834 para seu nascimento[2] e a

---

[1] Originalmente, Friedrich Anton Steckel; no Brasil, a tradução do prenome composto, Frederico Antonio, foi utilizada em todas as referências a ele feitas, sejam elas em anúncios veiculados na imprensa, noticiários, impressos comerciais, almanaques, contratos, publicações diversas e, sobretudo, ao se confrontar a própria assinatura do artista em documentos, nos quais fez uso, comumente, da forma abreviada: *Frederico Antº Steckel.*

[2] De acordo com notas sociais da imprensa brasileira, nas quais era ocasionalmente noticiado o aniversário de Frederico Steckel, 5 de março é o dia de seu nascimento.

cidade de Dresden, capital da Saxônia, para sua origem e da sua família, sem que, contudo, tenham sido divulgados com exatidão esses dados da sua biografia.[3]

Restam imprecisas, ainda, informações concernentes à sua formação artística na Europa, bem como a data e as circunstâncias que motivaram a mudança da sua família para o Brasil. Acompanhando outros historiadores, Raul Tassini também estabeleceu 1834 como o ano de nascimento do pintor; afirma, contudo, ter ocorrido sua transferência para o Brasil em 1846, "já diplomado pela Escola de Belas Artes de Berlim, com seus pais e irmãos" (TASSINI, [1947], p. 137-138). Desse modo, teria o jovem Steckel concluído o curso na Escola de Belas Artes alemã com idade inferior a 12 anos, o que torna absolutamente questionável a conjugação dos fatos e das referidas datas.

O certo é que Frederico e seus familiares já se encontravam estabelecidos no Brasil em data próxima ao ano 1860. Tal afirmativa encontra respaldo em referências encontradas em jornais e na inclusão de seus nomes nas edições do anuário *Almanak Laemmert – Almanak Administrativo Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*.[4] Por cerca de três décadas, viveram e trabalharam ativamente na Corte, tendo a arte decorativa e a pintura como principais especialidades profissionais.

No curso da história das artes no Brasil registra-se, durante o período monárquico, a presença, temporária ou definitiva, de um número considerável de pintores, decoradores, fotógrafos e gravadores de origem alemã, os quais, em muitos aspectos, influenciaram de maneira significativa o meio artístico local, sobretudo no Rio de Janeiro. Para citar alguns nomes: Karl Wilhelm von Theremin, Johann Moritz Rugendas, Ferdinand Krumholtz, Friedrich Hagedorn, August Müller, Eduard Hildebrandt, Emil Bauch, Karl Linde, Henrique Fleiuss e Karl Fleiuss, Karl Ernst Papf, August Off, Johann Georg Grimm, Thomas Georg Driendl (também decorador), Bernard Wiegandt e Benno Treidler. Nos anos 1860, Frederico Steckel

---

[3] Consulta realizada em 1º de outubro de 2009, no Stadtarchiv de Dresden, obteve resposta negativa em relação ao seu nome e data de nascimento nos registros da cidade.

[4] Nas edições do anuário *Almanak Laemmert – Almanak Administrativo Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro* há sucessivas indicações comerciais a membros da família Steckel e, em particular, ao próprio Frederico Antonio. Algumas dessas indicações tiveram variações em seus dizeres:

"Frederico Guilherme Steckel, r. das Marrecas, 3"; essa referência aparece nas seguintes edições: *Laemmert*, 1863, p. 672; *Laemmert*, 1864, p. 686; *Laemmert*, 1865, p. 667; *Laemmert*, 1866, p. 645; *Laemmert*, 1867, p. 646, todas elas constantes na seção "Pintores de casas, seges, taloletas, letreiros, e Forradores de papel".

Nas edições *Laemmert*, 1867, p. 646 e *Laemmer*t, 1870, p. 674, consta também a referência: "F. A. Steckel, r. do Lavradio, 16", na seção "Pintores scenographicos e de decoração".

Na edição *Laemmert*, 1875, p. 925, as indicações "Frederico Antonio Steckel & Irmão, r. do Lavradio, 16" e "Guilherme Steckel, r. Evaristo da Veiga, 52", constam nas seções: "Pintores scenographicos e de decoração" e "Pintores e Decoradores de casas, navios, seges, taboletas, firmas, letreiros, e Forradores de papel". As mesmas indicações constam nas seções "Pintores, Decoradores e Forradores de papel" e "Pintores scenographicos e de decoração", edições *Laemmert,* 1886, p. 918, 919; *Laemmert*, 1888, p. 935, 936, 938.

principia por firmar seu nome na cidade do Rio de Janeiro como um dos mais requisitados na profissão da arte decorativa. Em 1870, formaliza contrato da sociedade denominada Frederico Antonio Steckel & C. junto ao Tribunal do Comercio, tendo como sócio Helgo Neustadt; constituindo objeto social a atuação no ramo de comércio de pinturas; sede à rua do Lavradio n. 16; capital social de 4:276$140 (DIARIO DO RIO DE JANEIRO, p. 2, 8 jun. 1870).

Em 1873, integra como expositor a 3ª Exposição Nacional, no Rio de Janeiro, recebendo por sua participação a Menção Honrosa, 3ª Classe; tendo sido agraciada a firma Steckel & Heidtmann com a Medalha de Prata, 1ª Classe (EXPOSIÇÃO NACIONAL DIARIO DO RIO DE JANEIRO, p. 3, 12 jan. 1875). Contava já, portanto, algum tempo na atividade, quando o pintor Georg Grimm chegou ao país, em 1877, estabelecendo-se na Corte. Durante certo período, naqueles anos iniciais, Grimm trabalhou com Steckel na execução de trabalhos de pintura decorativa.

Concomitante aos seus compromissos artísticos e aqueles de comerciante, Frederico Steckel, de espírito marcadamente empreendedor, aventurou-se também em outras atividades e, por um tempo, assumiu a exploração de uma concessão de estrada de ferro na província do Rio de Janeiro, tendo então criado a Empreza Ferro Carril e Navegação Santa Cruz. Sabe-se, por meio de comentário na imprensa, ter sido problemática a sequência do empreendimento, chegando-se a comentar que Frederico Steckel, finalmente, perdera no negócio todas suas economias de muitos anos de trabalho (MINAS GERAES, p. 6, 8 jan. 1921).

Ainda outro aspecto será importante salientar: a significativa influência exercida por Frederico Steckel na vida cultural do Rio de Janeiro, exemplarmente notada ao se verificar a expressiva coleção de pintura europeia que chegou a possuir, em 1878, no acervo da sua galeria à rua do Lavradio n. 15, conjunto que seria exibido, no ano seguinte, na Exposição Geral das Belas Artes, na Academia Imperial.

A Galeria Steckel veiculava, com frequência, anúncios nos jornais do Rio de Janeiro, como, por exemplo, na *Gazeta de Noticias* (p. 4, 19 jan. 1878) e no *O Cruzeiro* (p. 5, 18 abr. 1878). Alguns desses reclames eram redigidos de forma detalhada, com um particular senso comercial, e visavam chamar atenção de artistas e amadores cariocas para o sortimento de quadros filiados às diferentes escolas nacionais europeias representadas na coleção, bem como para os variados gêneros de pintura. Em 2 de junho, o resenhista G. S. publica breve nota no jornal *O Cruzeiro* (p. 2, 2 jun. 1878), na qual pontua suas impressões sobre a galeria e sobre a coleção europeia, destinando à matéria o título de “O museu de pintura da rua do Lavradio”.

Em julho seguinte, no intuito de explorar mais uma área de atuação da galeria, Steckel organizou e levou a efeito uma sequência de leilões, cujas propagandas foram igualmente veiculadas com ênfase na imprensa, por meio de anúncios destacados, os quais se viam intitulados “Esplendido Leilão de Quadros a Oleo – Galeria Frederico Steckel” (O CRUZEIRO, p. 3, 16 jun. 1878).

Em 1879, Steckel destinou expressivo número desses quadros europeus para a Exposição Geral das Belas Artes, aberta em 15 de março, formando um conjunto ao qual se deu o título de *Collecção de quadros modernos, pertencentes ao Sr. Frederico Antonio Steckel,* exibido no certame ao lado das coleções particulares dos senhores Gerard e E. Callado (CATÁLOGO, 1879). Considere-se a importância do certame – o 25º desta natureza – que ficará marcado, e será sempre lembrado, pela polêmica criada em torno da exibição das grandes pinturas históricas de Pedro Americo e de Victor Meirelles: *A Batalha do Avahy* e a *Primeira Batalha dos Guararapes.*

Como já mencionado, Frederico Steckel se manteve atuante durante anos seguidos na Corte. Inúmeros foram os prédios da cidade que contaram com seus trabalhos e intervenções decorativas. Dentre eles, o Gabinete Português de Leitura, erguido entre os anos 1880 e 1888, em terrenos situados na antiga rua da Lampadosa, com projeto de autoria do arquiteto português Rafael da Silva Castro. Os principais registros que marcaram a construção do prédio foram mantidos nos arquivos do Gabinete. Verifica-se, no mês de janeiro de 1886, o procedimento de análise das propostas do concurso aberto para a execução da pintura interna do prédio, além de outros trabalhos atinentes às obras de acabamento que se pretendiam. Em seguida, foi adjudicada a proposta de Steckel para pinturas de decoração do interior do Gabinete.[5] Ao término das obras, expressou a diretoria especial agradecimento dirigido a todos os empreiteiros que, com sucesso, realizaram suas tarefas, e, entre eles, ao senhor Frederico Steckel, “pelos inexcedíveis trabalhos de pintura tão intelligentemente estudados e executados.” (ANACLETO, BERRINI, 2004, p. 71). Em 10 de setembro, celebra-se, na nova sede, ainda não tendo sido formalmente inaugurada, o quinquagésimo aniversário de fundação do Gabinete. A solenidade de inauguração formal do novo prédio realizou-se em 22 de dezembro de 1888 (ANACLETO, BERRINI, 2004, p. 101).

Ainda em agosto de 1888, Steckel executa, por encomenda dos proprietários da Granado & C., Pharmacia e Drogaria, um conjunto decorativo efêmero, destinado à fachada da loja, à

[5] Dados constantes na Cronologia da instituição elaborada pelas historiadoras Regina Anacleto e Beatriz Berrini (2004, p. 101).

rua Primeiro de Março n. 12, visando celebrar o retorno da família Imperial ao Brasil, após longa permanência na Europa, período no qual se submeteu d. Pedro II a tratamentos da sua saúde abalada. A parte frontal do estabelecimento foi profusamente decorada e mereceu acréscimo de alguns efeitos de iluminação a gás. Destaque também para o frontão que ostentava as armas imperiais e para os demais componentes e ornatos simbólicos ali devidamente incorporados, sobressaindo uma saudação moldada em letras douradas: *Feliz Regresso de SS. MM. Imperiaes*. Toda a decoração coube à execução de Frederico Steckel. Como elemento principal, exibia o conjunto um grande quadro de pintura a óleo, guarnecido de sóbria moldura, fixado no andar superior do sobrado. Esse quadro foi pintado por Steckel a partir de uma fotografia recente, no qual se viam retratados em tamanho natural, de um lado, de corpo inteiro, o Imperador, do outro lado, a Imperatriz Thereza Christina e, ao centro, o Príncipe dom Pedro Augusto (GAZETA DE NOTICIAS, p. 1-2, 23 ago. 1888).[6]

Em meio às suas múltiplas ocupações, Steckel, agindo em prol do seu já consolidado comércio, obtém, em 3 de setembro de 1890, por decreto do Ministério da Agricultura, sob patente n. 924, privilégio para o preparo de sua invenção denominada *Crostalina Steckel*, material de ornamentação de estuque artificial, produto que desenvolvera em seu trabalho, destinado para forração de tetos e paredes nos interiores dos prédios (DIARIO OFFICIAL, p. 3588, 15 ago. 1890; DIARIO OFFICIAL, p. 1792, 26 abr. 1892).

Durante o período do Segundo Império, Frederico Steckel desempenhou seu trabalho em inúmeras outras edificações na cidade, sendo que algumas intervenções exemplificam o amplo arco das suas atuações: obras no Paço Imperial; na Quinta da Boa Vista; pinturas murais e um grande quadro alegórico no consistório da igreja da Candelária (DIARIO DO BRAZIL, p. 2, 1º ago. 1882); importantes pinturas decorativas no castelo da Ilha Fiscal, inaugurado em abril de 1889, provavelmente um dos últimos trabalhos executados na vigência do regime monárquico.

Frederico Steckel e a moderna metrópole da República

Ideais positivistas nortearam decisivamente a implantação da República brasileira no final do século XIX. No intuito de modernizar e acentuar seu desenvolvimento, o Estado de

[6] A exibição pública do quadro, no qual se vê retratada a família imperial, e a decoração da fachada de autoria de Steckel são mencionadas pela historiadora Mary Del Priore (2007, p. 146-147). Existe um registro fotográfico do conjunto composto por Steckel – o quadro a óleo encimando a fachada decorada da Granado. Essa fotografia encontra-se reproduzida no livro da historiadora Lilia Moritz Schwarcz (2004, p. 444).

Minas Gerais determinou, no bojo da sua primeira Constituição republicana, promulgada em 15 de junho de 1891, a mudança da sua capital. Reunido em Barbacena, em 17 de dezembro de 1893, o Congresso Mineiro, após exame de estudos técnicos preparatórios, finalmente estabeleceu a localidade e o prazo de quatro anos para sua edificação. Planejada por Aarão Leal de Carvalho Reis (1853-1936) e construída pelo seu sucessor, Francisco de Paula Bicalho (1847-1919), engenheiros-chefes da Comissão Construtora da Nova Capital, a cidade foi erguida sobre terrenos do arraial do Bello Horizonte, antigo Curral d'El-Rey, na região central do estado, no período de 1894 a 1897. A missão republicana dos governantes mineiros seria cumprida duplamente: fazia-se desaparecer a rústica memória colonial e provincial da localidade e, ao mesmo tempo, implantava-se a mais moderna concepção urbanística do país, uma cidade planejada e voltada para o século XX. A mais, abandonava-se em esquecimento a Imperial Cidade de Ouro Preto.[7]

A presença de Frederico Steckel em Belo Horizonte é devida, diretamente, ao convite oficial formulado pelo engenheiro-chefe Francisco Bicalho. Encontram-se datados de janeiro de 1896 os entendimentos iniciais no sentido de pôr em curso a execução das obras de acabamento nas principais edificações da futura capital, conduzidas até aquele momento. No livro *Belo Horizonte, Memória histórica e descritiva. História média*, Abílio Barreto transcreveu alguns trechos da correspondência estabelecida entre Francisco Bicalho e Frederico Steckel, então residente no Rio de Janeiro, os quais merecem aqui destaque. Foram esses os termos dos primeiros contatos mantidos com o artista, em 18 de janeiro de 1896:

> Estando informado de que V. Sª não só se dedica e encarrega de pinturas e decoração de edifícios, como tem em seus armazéns grande quantidade de amostras de ornamentação variadas para o mesmo fim, das quais naturalmente se terá de fazer grande aplicação em construções nesta capital, peço-lhe informar se deseja incumbir-se de tais serviços aqui e se pode mandar-me amostras do que tem nesse gênero, acompanhando-as de preços detalhados para bem avaliar as vantagens do seu emprego. (BARRETO, 1995, p. 486)

Após a sequência de demais entendimentos, vendo-se os prédios já em mais adiantado estágio de construção, em 24 de julho, o chefe da Comissão Construtora solicita a presença de Steckel em Belo Horizonte e, para tanto, envia-lhe um passe da Estrada de Ferro Central do Brasil, dando ainda autorização para o transporte de amostras das ornamentações que julgasse relevante portar. Nessa visita foram acordados os termos do contrato de trabalho. As obras de

[7] O título "Imperial Cidade de Ouro Preto" fora conferido, em 20 de março de 1823, por decreto de d. Pedro I, à antiga Villa Rica colonial.

decoração deveriam estar finalizadas em dezembro do ano seguinte, 1897, e o serviço poderia ser atacado tão logo os primeiros prédios estivessem cobertos. Para a Secretaria do Interior, cujas obras estruturais se viam mais adiantadas, previa-se sua conclusão até a data de 30 de junho de 1897.

Em 25 de agosto de 1896, as partes celebram os termos do contrato para a realização o trabalho de ornamentação, decoração, pintura interna e externa dos edifícios do Palácio Presidencial e das três secretarias de Estado (do Interior, das Finanças e da Agricultura), localizados na praça da Liberdade, todos eles projetos arquitetônicos de autoria do engenheiro pernambucano José de Magalhães (1851-1899), bem como a execução de serviços de acabamento nas casas de residência destinadas aos funcionários públicos da nova capital.

Ficou convencionado entre as partes que todo o material encomendado no estrangeiro seria de responsabilidade da Comissão Construtora, a qual arcaria com as respectivas despesas acessórias. Os encargos de transporte dos materiais chegados pela Central eram divididos meio-a-meio entre a Comissão Construtora e Frederico Steckel. O contratado poderia dispor de passagens ferroviárias para a vinda de seu pessoal e para os seus próprios deslocamentos entre Belo Horizonte e Rio de Janeiro, em função das obras em andamento, comprometendo-se a permanecer por todo o tempo na direção efetiva dos serviços.[8]

Já em 16 de novembro de 1896, Steckel preparava uma lista enumerando 20 caixas e mais outros tantos barris de tintas diversas, para serem remetidos do Rio de Janeiro para Belo Horizonte. Esses volumes continham peças como cimalhas e molduras de estuque-cartão, ornatos florões, baguetas, molduras de madeira pintadas e decoradas, brochas, pincéis, bronzes em pó. Nos meses seguintes, novembro, dezembro, e nos primeiros meses de 1897, muitos outros materiais são despachados pela Estrada de Ferro Central do Brasil. Alguns produtos, como tintas, vernizes e aguarrás, foram adquiridos em Nova Iorque; outros, como fardos de papelão, vieram de Hamburgo.

Finalmente, em 21 de dezembro de 1896, Francisco Bicalho remete à Steckel a informação de que era chegado o momento de atacar as obras de ornamentação dos prédios, em fase adiantada de construção. São os termos da sua carta:

> Estando-se procedendo ao revestimento das secretarias e casa para funcionários, julgo de conveniencia que V. Sª venha até aqui, quando tiver ocasião, para ver se tem alguma objeção a fazer que possa interessar o serviço de que vai incumbir-se. Junto remeto os respectivos “passes” (BARRETO, 1995, p. 492)

[8] Cf. *Contrato,* Museu Histórico Abilio Barreto. Documento MHAB074, Notação CCDa 05/001, 18 dez. 1896. Disponível em: <www.comissaoconstrutora.pbh.gov.br/>.

A Comissão Construtora mantinha escritório gerido por um representante no Rio de Janeiro, Benjamin Constant Quadros, com endereço à rua d'Alfandega, responsável pelos pagamentos a fornecedores, emissão de passes para viagem, embarque de materiais e pelos desembaraços no porto e outras providências. Era ao senhor Benjamin Quadros a pessoa a quem Steckel recorria frequentemente para resolver as pendências inevitáveis, atrasos de entrega e, bem assim, requisição de passes para viagem pela Estrada de Ferro Central do Brasil; como o pedido expresso no *Memorandum,* redigido em papel timbrado da Casa de Pinturas Frederico Antonio Steckel, rua do Lavradio n. 22, datado de 20 de janeiro de 1897, com os dizeres seguintes: "Peço a V. Sª requisição de passagem de 2ª classe da Estação de F. C. do Brasil, da Capital para General Carneiro e d'ahi para Bello Horizonte para 10 officiaes pintores e suas bagagens, constando dos nomes da relação inclusa."[9]

Em janeiro de 1897, quando Frederico Steckel e sua equipe de trabalho desembarcam finalmente na estação de Belo Horizonte, o antigo arraial estava transformado num fervilhante canteiro de obras. Responsável pela ornamentação de palácios e edifícios na sede do Império, o experimentado profissional se via agora diante de um novo desafio: interpretar, por meio de um repertório artístico renovado, as propostas estéticas da República emergente. Aos 63 anos de idade, estava em curso uma nova fase na carreira do pintor-decorador.

Destinadas ao Palácio Presidencial,[10] Steckel concebeu suas principais criações. No teto do vestíbulo, acima da escadaria principal, são-lhe atribuídas pinturas com as seguintes representações: alegoria da *Ordem*, na qual o artista elaborou a figura central da efígie da Liberdade, ladeada pelos escudos de Minas Gerais e da cidade de Minas; alegoria do *Progresso*, o mito do século XIX, representado pela biga ao modo romano, puxada por cavalos, com destaque para a estrela da República; exalta a *Liberdade*, ao representar o ato da abolição dos escravos sendo realizado pela República, apropriando-se do fato histórico de 1888; e, por fim, compõe a alegoria da *Fraternidade,* por meio de uma figura feminina alada, trazendo a palma e o livro, tendo-se nas figuras masculinas a representação do passado greco-romano e do saber grego.

Atribuídos a Frederico Steckel constam, ainda no Palácio, no chamado salão de banquete, além de toda a ornamentação, quatro painéis alegóricos de cunho romântico, nomeados *Salve, Labor, Fortuna* (cena de caça), *Spes* (cena de pesca). Há, ainda, complementos

---

[9] Acervo textual do Arquivo Público Mineiro: SA4/2 Cx01.
[10] Em sua fase de construção o Palácio Presidencial contara com atuação dos construtores empreiteiros Carlo Antonini, Leonardo Gutierrez e Antonio Teixeira Rodrigues, o conde de Santa Marinha.

ornamentais nos demais cômodos e primorosas pinturas decorativas na varanda e nos forros dos torreões laterais.

Inaugurada a capital, em 12 de dezembro de 1897, o pintor-decorador decidiu por sua permanência na cidade, dando prosseguimento ao seu trabalho qualificado. Teve como principal colaborador, em muitos desses trabalhos, seu enteado Bertholino dos Reis Machado.[11] De trato social franco, Steckel se mostrou hábil em criar e gerir novos empreendimentos. Com endereço à rua dos Guajajaras n. 176, **[Figura 2]** bem próximo da avenida da Liberdade – a mais importante via da capital –, irá fundar um estabelecimento voltado para o comércio de produtos artísticos e de material de acabamento, abrigando-o no piso térreo da casa, por ele construída, mais tarde conhecida como Palacete Steckel.[12] Nada mais certo e apropriado: a cidade estava em processo de construção, muitas eram as obras em andamento. Sua especialidade tinha demanda certa.

Bellas Artes

Grande estabelecimento de tintas e de pinturas

DE

Frederico Antonio Steckel

PINTOR—DECORADOR

Encontra-se sempre neste estabelecimento um grande e completo sortimento de tintas em pó e preparados para uso immediato, vernizes, brochas, pinceis e artigos para desenho.

Molduras para quadros e espelhos.

Vidros em branco, gravados e de musselina para caixilhos.

Papel pintado para forrar casas.

Chromos de assumptos religiosos, gravuras, etc.

Quadros a oleo.

Imagens, oratorios, etc., etc. etc.

—

Encarrega-se de pinturas em todo o genero, de casas, egrejas, theatros, etc.

Applica se *Estuque Cartão* em tectos e paredes para decorações: de bello effeito e de grande duração.

Tudo a preços extremamente modicos.

Grandes officinas de pintura e de dourados.

RUA GUAJAJARAS

BELLO HORIZONTE

(15—5)

Figura 2 – *Minas Geraes*, Minas, p. 4, 18 jul. 1900.

Os contratos se sucediam. Em 3 de novembro de 1898, Steckel apresenta à Secretaria d' Agricultura, Commercio e Obras Publicas, pedido de pagamento em nota discriminada constando serviços executados nos prédios governamentais, até a data de 31 de outubro de 1898, perfazendo a importância de 2:616.375 réis. Constam da relação os itens seguintes:

[11] Bertholino dos Reis Machado era filho do primeiro casamento de Porcina Maria da Conceição com José dos Reis Machado, comerciante de Campos, no Rio de Janeiro. Outra filha do casal chamou-se Anna Speltz, a qual, de seu casamento com Alexandre Speltz, teve as filhas Eugenia Speltz Murta (que se casou com mineiro Francisco Murta) e Eulalia Speltz. Divorciada de José dos Reis, Porcina casou-se com Frederico Steckel. Ao se estabelecerem em Belo Horizonte, em 1897, acompanhou-os Bertholino, já artista decorador, o qual desempenhou, por muitos anos, funções de colaborador nos trabalhos assumidos na nova capital pelo padrasto. Porcina Maria Steckel faleceu em 3 de agosto de 1926, no Rio de Janeiro, tendo o sepultamento ocorrido no Cemitério São Francisco Xavier.

[12] O Palacete, à rua dos Guajajaras n. 176, serviu como estabelecimento de trabalho. Por volta de 1899, tendo adquirido o lote 10 da quadra 31, da 7ª secção urbana, situado à rua Piauhy, Steckel construiu ali sua casa residencial.

> Secretaria do Interior:
> Para retocar o frontão da effigie da Republica **[Figura 3]**, vão da escada, corredores, vestibulo, bases das columnas, gabinetes, as salas do 3º andar, o exterior em diversos pontos;
>
> Palacio Presidencial:
> Lavagem e retoques da cozinha, sala de almoço, salão de jantar, as 2 lojas, papel e forração da saleta ao lado da Bibliotheca, 2 portas imitando madeira envernizada, lavagem e retoques na varanda dos fundos, caixilhos, etc, biombo fingido e envernizado;
>
> Secretaria das Finanças:
> Lavagem e retoques feitos nos corredores lateraes do 1º, 2º e 3º andar, diversas portas envernizadas de novo, retoques no exterior, latrinas, pintura dos ferros da luz electrica, até esta data;
>
> Secretaria d'Agricultura:
> 234 Vidros ofuscados [...] Lavagem e diversos retoques do salão do Senado, latrinas, caixilhos e janellas e exteriores pintadas, caiação externa em diversos pontos, latrinas das sobre-lojas retocadas e peitoris pintados.[13]

Em janeiro de 1899, Steckel executa serviços extraordinários de colocação de vidros nos prédios das três secretarias da praça da Liberdade e no Palácio Presidencial, obras então geridas pela Secretaria de Agricultura, Commercio e Obras públicas, responsável pelos trabalhos, uma vez dissolvida a Comissão Construtora.

Figura 3 – Antiga Secretaria do Interior, praça da Liberdade, Belo Horizonte. No frontão, a cúpula em meia-esfera de interior azul, acolhe e dá um destaque celeste ao busto feminino da República. Fotografia: Ricardo Giannetti.

Originalmente, um setor do palácio fora preparado para abrigar a residência do presidente e sua família, que por tradição residiam no próprio prédio. Em outra ala, um completo apartamento servia igualmente para acolher visitantes oficiais em visita à capital, como se registrou no caso da presença em Minas do presidente da República Campos Salles,

[13] Acervo textual do Arquivo Público Mineiro: SA4/2 Cx01.

em março de 1899. Esta ocasião abriu uma rara oportunidade aos profissionais da imprensa de percorrerem o Palácio e assim elaborarem preciosos relatos nos quais foram descritos, com detalhes, os cômodos destinados ao eminente político:

> Os aposentos que forão destinados ao illustre hospede ficam situados no pavimento nobre do palacio, junto ao torreão inacabado do lado esquerdo da fachada, deitando amplas janellas para o poente, descortinando-se dalli um largo e repousado horizonte. São os aposentos destinados ao Dr. Campos Salles; o primeiro é uma sala de recepção, toda atapetada, sendo o tecto e as paredes decorados pela magia do pincel do Sr. Frederico Steckel.
> A mobília de bello styllo, é forrada de seda clara com ramagens; pelas paredes pendem ricos espelhos de crystal e ao fundo foi collocada uma magnifica téla, trabalho devido ao pincel de Belmiro de Almeida;[14] confrontando com este trabalho está um retrato a oleo que reproduz com muita fidelidade e precisão a figura do Dr. Campos Salles.
> Este aposento comunica com um outro em que está collocada uma luxuosa toilette servida com um apparelho de prata lavrada. A mobilia é de erable e honra aos fabricantes Moreira Santos.
> O quarto de dormir é decorado e mobiliado com um gosto tão severo quanto apurado, e como nota interessante, convém consignar aqui que o rico leito que foi collocado no centro é o mesmo em que dormiu o Imperador na sua derradeira viagem a este Estado.
> Além destes aposentos foi destinado ao uso exclusivo do Dr. Campos Salles uma sala particular de refeições, decorada com suprema elegância e disposta de tal maneira que contrasta pelas tintas claras e suaves com os outros aposentos. Está enfeitada de flores, de pequenos objetos de valor, mobiliada com esmero e tendo um esplendido centro de mesa de crystofle.
> A illuminação electrica de todos os aposentos foi disposta graciosa e profusamente em candelabros e lustres de crystal que dão um aspecto festivo e luxuoso àquela parte do palacio destinada ao Presidente da Republica. (JORNAL DO COMMERCIO, p. 2, 24 mar. 1899)

Em 1901, agora subordinadas à Inspetoria de Obras Públicas, obras de acabamento foram levadas avante por Steckel (já estabelecido comercialmente à rua dos Guajajaras) nas três secretarias da praça da Liberdade, na Secretaria de Polícia e no Palácio. Neste, foram os seguintes os serviços constantes em nota de serviço datada de 31 de dezembro de 1901:

> Soalhos envernizados em 3 aposentos do andar superior 932,80 m2 / Soalho do Salão de Jantar encerado, com 98 m2 / Pintura de dois vasos artísticos, imitação de bronze, em os nichos do vão da escada, conforme ajuste em 13 de junho / Imitação de mármore em 24 pilastras e bases do vão da escada, em 43,10 m2.[15]

Em setembro de 1902, Frederico Steckel executou pintura dos tetos e paredes dos torreões e paredes do vestíbulo e salas laterais e dos três tetos do peristilo, no andar térreo do Palácio.

Além dos mencionados trabalhos vinculados à esfera pública governamental, e de tantos outros de cunho particular, executados em residências, uma obra de sua autoria merecedora de

[14] A tela referida é *Má notícia*, datada de1897, do mineiro Belmiro de Almeida.
[15] Acervo textual do Arquivo Público Mineiro: SA4/2 Cx01.

destaque é a pintura destinada ao forro da capelinha de Santa Iphigenia dos Militares, na qual se via a representação de um dos milagres devidos à santa de devoção. Instalada em agosto de 1902, estando sobriamente emoldurada, a tela ocupava um quadrilátero de 5 x 3 metros (O PHAROL, p. 2, 26 ago. 1902).

O Palacete Steckel – trabalho e vida social

Dotado de sólida formação e cultura, Steckel passou a exercer influência significativa no meio social da capital mineira. Em 1898, empreende a fundação de uma associação recreativa – a primeira criada na cidade – chamada Club das Violetas, tendo como sede o Palacete Steckel **[Figura 4**]. Em 1900, registra-se a constituição de um grupo que se intitulou Jardineiros do Ideal, composto por doze membros, intelectuais com formação em diferentes áreas do conhecimento. Eram seus membros: Assis das Chagas, padre João Pio, Prado Lopes, Josaphat Bello, Ismael Franzen, Ernesto Cerqueira, Affonso Penna Junior, Aurelio Pires, Edgard Matta, Salvador Pinto Junior, Arthur Lobo e Lindolpho Azevedo (MINAS GERAES, p. 4, 13 ago. 1900). Utilizando os salões do Club das Violetas, no Palacete Steckel, o grupo, objetivando fomentar maior estímulo às letras, promover o embate de ideias e o estudo da história e das artes, organizou uma série de palestras abordando os mais variados assuntos da cultura.

Figura 4 – Palacete Steckel. Fotografia, s/d.
Acervo do Museu Histórico Abílio Barreto, Belo Horizonte.

Em 1901, o Palacete Steckel abrigou uma Exposição de Belas Artes, a primeira mostra pública coletiva realizada na cidade nascente, obtendo expressiva repercussão local.[16] Cercada por grande aparato e protocolar cerimônia, a Exposição foi inaugurada na data comemorativa de Sete de Setembro, às 14 horas. O evento registrou a presença oficial do presidente do Estado Francisco Silviano de Almeida Brandão, o qual, à sua chegada ao Palacete, mereceu as atenções de uma comissão formada pelos senhores Oscar Trompowsky; Prado Lopes; coronel Emygdio Germano, provedor da Santa Casa; o anfitrião Frederico Steckel; coronel Francisco Bressane, diretor da Imprensa Oficial e redator do jornal Minas Gerais. David Campista, secretário das Finanças; Joaquim Dutra; coronel Ribeiro de Oliveira; e o prefeito da capital Bernardo Monteiro, foram outras presenças oficiais importantes. O ato de abertura contou com as palavras do orador Luiz Caetano Ferraz sobre o tema "Bellas Artes". Naquele dia, o Palacete esteve aberto até às 17 horas, recebendo um público estimado de 500 pessoas, que simplesmente lotou o recinto. Como forma de promoção, houve o sorteio de um quadro para o público pagante presente, tendo sido o ingresso vendido ao preço de 500 réis. Lavrou-se um livro de ata na ocasião, onde foram registrados os fatos relevantes ocorridos na cerimônia de inauguração, recebendo, a seguir, as assinaturas dos presentes (MINAS GERAES, p. 3, 8 e 9 set. 1901).

No início do mês de novembro, a Exposição recebeu o escritor e jornalista Arthur Azevedo, que esteve em visita a Belo Horizonte no período de 2 a 12 de novembro. Um breve comentário de Arthur Azevedo sobre a casa de Steckel e sobre a exposição encontra-se em um dos artigos da série intitulada "Passeio a Minas", publicada no jornal *O Paiz*, no Rio de Janeiro, tendo sido transcrita, em seguida, nas páginas do jornal *Minas Geraes*:

> Naquelle dia rematei as minhas excursões visitando uma curiosa exposição de pintura, desenho e gravura, organizada pelo velho artista Steckel no palacete a que deu seu proprio nome – Palacete Steckel – *salon* obrigado de todos os bailes, concertos e conferencias litterarias.
> Ali funccionou durante algum tempo uma associação recreativa que se intitulava *Jardim das Violetas*, – um titulo cheiroso.[17]
> Os jardineiros faziam dansar as flores ou falavam de assumptos de arte em curiosas palestras, em que tomavam a palavra Augusto de Lima, o malogrado Arthur Lobo, Prado Lopes e outros. Infelizmente já não encontrei o *Jardim das Violetas*.
> O *Palacete Steckel*, obra do seu proprio dono, é decorado com muita profusão, numa polychromia indecisa, que não fere a vista nem o bom gosto.
> A exposição era notavel, – notavel, por ser a primeira realizada em Bello Horizonte, – não porque alli se encontrassem cousas de pasmar.
> Entre os expositores figurava Honorio Esteves, pintor mineiro residente em Ouro Preto, e muito conhecido em todo o Estado. Aqui no Rio ninguem o conhece. Pois é, afianço lhes, um paizagista que tem o sentimento da natureza. Não sei porque não tem

[16] Em 12 de dezembro de 1897, o pintor Antonio Corrêa e Castro realizou a primeira exposição individual de pintura na cidade, em ambientes do Grande Hotel, no contexto das festividades que marcaram a inauguração da nova capital.
[17] Na verdade, Club das Violetas.

> mandado alguma cousa ás exposições anuais da nossa Escola de Bellas-Artes (AZEVEDO, p. 2, 14 dez. 1901). [18]

Não há alusão aos demais artistas que participaram da exposição, além do pintor Honorio Esteves, mencionado na crônica de Arthur Azevedo. Estima-se que tenham tomado parte obras do próprio Frederico Steckel, entre outros atuantes na cidade. Afirma Raul Tassini ter o artista Amilcar Agretti conhecido alguns "quadros remanescentes daquela exposição geral", como, por exemplo, "uma decoração de um pintor de nome Orlando", cujo assunto representava papagaios e outras aves. Teria sido este artista um colaborador no trabalho de decoração e pintura do Palacete Steckel. Acrescenta Tassini: "Também figuraram vários retratos do artista notável Honorio Esteves, alguns deles, hoje, na Pinacoteca do Arquivo Publico Mineiro". O autor menciona, ainda, ser do seu conhecimento uma fotografia da exposição, pertencente ao arquivo da Sociedade Artística Oswaldo Teixeira, a qual projetava incluir no livro de sua autoria, em fase de conclusão, *As belas artes em Curral d'El-Rey e Bello Horizonte* (TASSINI, [1947], p. 93-94).

Por um período, Frederico Steckel recebeu como hóspede em Belo Horizonte o pianista Charley Lachmund, filho de sua irmã Louisa Lachmund, jovem músico que, naquele momento, despontava no meio musical europeu e brasileiro. Nascido em Nova Iorque, tendo se transferido para Rio de Janeiro com sua família, recebera, em tenra idade, sua primeira educação musical. Aos 18 anos, segue para a Alemanha, com o propósito de aperfeiçoar-se nas classes dos professores Carl Reineck e Robert Teichmüller, concluindo seus estudos superiores no Conservatório de Leipzig. Já diplomado, após conquistar o "Grande Prêmio Beethoven" naquela instituição, ao retornar ao Brasil, em 1901, dirige-se primeiramente a Belo Horizonte, onde demora alguns meses, ao lado do tio, ocasião na qual teve oportunidade de realizar seu concerto de estreia no país, nos salões do antigo Club das Violetas, no Palacete Steckel, –, um privilégio para a capital mineira, pois, logo após, retornaria a Alemanha, sem mesmo se apresentar perante a plateia carioca. Em julho de 1909, residindo então em Berlim, vem ao Rio de Janeiro – onde terminará mais tarde por se estabelecer –, para realizar recitais e concertos, que se repetiriam nos anos seguintes. Em novembro de 1911, esteve novamente em visita a Belo Horizonte. Ao lado de uma profícua carreira profissional de concertista, Charley Lachmund se tornou um dos mais conceituados professores de piano do Brasil.

[18] A publicação semanal da série de crônicas no jornal *Minas Geraes*, transcritos de *O Paiz,* deu-se entre 21 de novembro de 1901 e 3 de fevereiro de 1902. As crônicas foram reunidas e publicadas na *Revista do Arquivo Público Mineiro*, ano XXXIII, p. 179-211, 1982.

O pintor que o século XX esqueceu

Além de promover eventos artísticos memoráveis, como a programação do Club das Violetas e a Exposição de Pintura de 1901, Steckel, residindo na capital mineira, em meio ao seu dia a dia de intenso trabalho, procurou manter vivo seu particular interesse pelo exercício da pintura de cavalete. Em 1898, participou, como artista expositor, da Exposição Geral de Belas Artes do Rio de Janeiro. Em 6 de maio de 1900, apresentou obras na Exposição Artistico-Industrial Fluminense – Commemorativa do 4º Centenario do Descobrimento do Brazil, no Rio de Janeiro, que se inaugurava. Em 1904, Steckel foi um dos pintores representantes do Estado de Minas Gerais na Exposição Universal de Saint Louis, nos Estados Unidos, ao lado de Alberto Delpino e Honorio Esteves. Dessa época, encontram-se datados os quadros: *Uma pedreira*, *Uma casa no subúrbio* e *Panorama de Morro Velho*, enviados para aquele certame internacional.[19]

Alguns historiadores fizeram breves menções à obra pictórica de Frederico Steckel. Abílio Barreto indicou conhecer um quadro de paisagem de sua autoria, tendo como motivo uma vista da *Fazenda do Cardoso*, quadro pintado à época da Comissão Construtora e de propriedade do Sr. Antônio Baptista Júnior (BARRETO, 1936, p. 168). Raul Tassini, que também escreveu breve perfil de Steckel, fez referência a alguns trabalhos: quadros pertencentes ao dr. Argeu Murta, representando alguns aspectos do primitivo arraial de Belo Horizonte; obras decorativas nas residências de Jorge Davis; obras pertencentes ao dr. David Campista, que possuía particularmente vasta pinacoteca; e quadros recolhidos no próprio Palacete Steckel. Menciona, ainda: a obra *Passado, presente e futuro,* pertencente à família dr. Oscar Machado; a obra *Congresso Agricola, Industrial e Commercial*, do acervo do Arquivo Público Mineiro; os quadros *Touradas* e *Acaba-mundo,* este retratando a primeira máquina que transportou material na capital, ambos de propriedade da família do artista; vários outros trabalhos constantes da coleção do dr. Flávio dos Santos; e o quadro *Cabeça de velho*, que pertenceu ao senhor Benjamim Moss (TASSINI, [1947], p. 137-138)).

O quadro intitulado *Congresso Agricola, Industrial e Commercial do Estado de Minas*, celebrava este grande encontro realizado na capital, em maio de 1903. Em sua composição,

---

[19] A Commissão de Representação de Minas Geraes, presidida por Augusto de Lima, enviou para a Exposição Universal de Saint Louis, nos EUA, nada menos que 67 quadros de pintura e aquarela, reunindo obras de Honorio Esteves, Alberto Delpino e Frederico Steckel. Alberto Delpino obteve a Medalha de Bronze no certame. Cf. "Artistas de Minas Gerais na Exposição Universal de Saint Louis de 1904", em Ricardo Giannetti (2015, p. 159-183).

apresentava o retrato do dr. João Pinheiro, presidente do Congresso, ladeado pelos dos membros da comissão fundamental. Localizados à esquerda, ao fundo, figuravam jornalistas que trabalharam junto ao evento e, à direita, três alegorias representando o Comércio, a Indústria e a Lavoura. O quadro, de grandes proporções, cerca de três metros de altura, sobriamente emoldurado, era destinado às classes produtoras, tendo sido entregue a Francisco Soucasaux em outubro de 1903 (O PHAROL, p. 1, 9 out. 1903).

O quadro *Abbade Faria*, que, segundo Tassini, pertenceu a Margarida Schimid, sobrinha do pintor, residente em Petrópolis, despertou atenção do meio cultural e artístico local, quando de sua exposição pública em uma vitrine de loja do comércio, em 1900, como era prática na época em Belo Horizonte (MINAS GERAES, p. 3, 3 fev. 1900). Pintura de gênero, a obra foi ideada na figura do sábio ancião Abbade Faria, prisioneiro solitário do Château d'If, personagem ficcional do drama *Conde de Monte Cristo*, do escritor francês Alexandre Dumas.

Belo Horizonte na pintura de Frederico Steckel

A obra de pintura de cavalete de Frederico Steckel encontra-se, hoje, inteiramente esquecida. Entre os quadros até aqui citados, poucos têm localização sabida, raros os que se encontram em acervos públicos.

Figura 5 – FREDERICO STECKEL: *Vista dos prédios das secretarias da praça da Liberdade*, 1900
Óleo sobre tela, 34 x 58 cm. Coleção particular, Belo Horizonte. Fotografia: Rafael René Giannetti

Sua obra, pode-se afirmar, não é muito extensa, nem tão variada, que intente abarcar os diversos gêneros da pintura. Deixa transparecer ter sido praticada em oportunidades nas quais se via o pintor livre dos inúmeros compromissos de comerciante e nos intervalos das tarefas de decorador. Provavelmente, praticou-a também para cumprir uma ou outra encomenda ou, ainda,

com a finalidade de presentear amigos. Contudo, nota-se ter o artista exercido a pintura de cavalete com alguma regularidade ao longo da carreira. Ainda que modesta, essa produção merece ser vista com atenção; por sua qualidade, certamente, e, particularizando o período em que viveu em Belo Horizonte, pelo importante registro iconográfico apresentado nas pinturas que retrataram a nova capital.

No gênero, uma tela de interesse é *Vista dos predios das secretarias da praça da Liberdade*, datada de 1900, tela ofertada ao engenheiro Francisco de Paula Bicalho, responsável pela sua contratação, em 1897, para execução de obras decorativas em Belo Horizonte. **[Figura 5]**

No curso dos anos que se seguiram à inauguração da capital, o cenário rústico do arraial vinha sendo radicalmente transformado, materializando de forma efetiva os planos e os ideais da Comissão Construtora. O poeta e jornalista Olavo Bilac, que estivera no arraial nos idos de 1894, antes mesmo das primeiras ações dos engenheiros, pôde testemunhar, ao retornar em 1903, a significativa mutação operada no lugar e, impactado pelo que de momento ali vislumbrava, assim se manifestou em artigo na *Gazeta de Noticias*, em 24 de maio de 1903:

> Em nove anos, um taumaturgo, um milagreiro, um mágico transformou aquele pacífico e tristonho lugarejo em uma esplêndida cidade. Aplainou-se o solo, destruiu-se o mato virgem, a locomotiva acordou os ecos da Serra, canalizou-se a água, e os palácios saíram da terra, esplendendo ao sol.
> Esse taumaturgo tem um nome feminino: chama-se A Coragem... (BILAC apud DIMAS, 2006, p. 85-86)

Na tela de Steckel, estão evidenciados, na esplanada da praça da Liberdade, os principais edifícios projetados pelo engenheiro pernambucano José de Magalhães. Cativam a atenção do espectador e revelam sua importância. O prédio da Secretaria do Interior[20] pode ser imediatamente notado, por apresentar no frontão uma cúpula em meia esfera de interior azul, que acolhe e dá um destaque celeste ao busto feminino da República. Na fachada principal, o corpo central avançado – no qual se utilizou na construção das colunas e dos três portais em arcos, o granito de tom escuro extraído na vizinha pedreira do Acaba-mundo – impõe-se como uma estrutura por demais severa, em contraste com a cor clara e delicada que reveste todo o edifício. À direita, pode-se perceber tão-somente uma faixa lateral do prédio da Secretaria das Finanças.[21] O espaço livre que se abre entre as mencionadas secretarias, deixa entrever o prédio originalmente destinada à Imprensa Oficial, voltado para a rua da Bahia, o qual, já na época da sua construção, recebeu modificações internas para abrigar a Chefia de Polícia.

[20] Posteriormente abrigou a Secretaria da Educação.
[21] Mais tarde, Secretaria da Fazenda.

Já o edifício da Secretaria da Agricultura[22] é visto por inteiro, pelo lado posterior, onde se percebe, em estágio muito primitivo, trecho da rua de Sergipe. O prédio da Secretaria guardava então, recém-inaugurado, a planta arquitetônica original, sem as intervenções que se fizeram mais tarde: em especial, a edificação do novo pavimento e os acréscimos nas laterais. Foram interferências que, infelizmente, alteraram o projeto do engenheiro José de Magalhães, deram-lhe peso e desproporção, principalmente se a visão apanha e compara o conjunto, incluindo o Palácio e os outros dois prédios situados no lado oposto da praça, com os quais estabelece diálogo e busca harmonia.

Todos os prédios até aqui mencionados receberam (e ainda as recebiam em 1900) obras de acabamento e decoração do próprio Steckel. À esquerda da Secretaria da Agricultura, encontra-se locado um galpão baixo, de feitio rústico, testemunho das obras que prosseguiam em execução nos anos que se seguiram à inauguração da capital. É possível que seja esse o espaço de almoxarifado e oficina de trabalho ocupado pelo artista, conhecido, na época, como "galpão do Steckel".

Cortando na diagonal, a avenida do Brasil conserva ainda o aspecto de um simples e tosco caminho aberto, onde se veem algumas pessoas e animais miniaturizados. Bonito mato precede a vista, tendo o complemento de uma árvore frondosa no lado direito. Na lateral esquerda da tela, nota-se um trecho da rua Claudio Manoel, a jusante da praça. Já se encontrava aberta na largura planejada, aparentemente sem calçamento, dispondo de uma linha de postes na faixa central. Estacas finas de mudas de árvores acham-se ali recém-plantadas, de um lado e do outro, percebidas com acuidade pelo pintor. Naqueles dias, em março de 1900, a Prefeitura da cidade de Minas determinara, em seu plano de melhoramentos, o ajardinamento da praça da Liberdade, bem como o término da arborização de ruas e praças. Ausentes na pintura de Steckel, deve-se evocar os jardins originais de Belo Horizonte, inspirados, em essência, nas propostas estéticas de Paul Villon (1841-1905), arquiteto-jardineiro da Comissão Construtora e posteriormente da Prefeitura. Naquela época, 1900, Villon conduzia trabalhos no Rio de Janeiro, tendo deixado em grande parte elaborados os principais projetos de arborização, canteiros, pontes rústicas e lagos, destinados ao Parque e às praças da capital.

Mantendo semelhante abordagem, a tela *Vista da avenida João Pinheiro*, datada de 1908, **[Figura 6]** retrata um local bem próximo à praça da Liberdade.

---

[22] Posteriormente o prédio sediou a Prefeitura e, mais tarde, a Secretaria de Viação e Obras Públicas.

Figura 6 – FREDERICO STECKEL: *Vista da avenida João Pinheiro*, 1908
Óleo sobre tela, 35 x 45 cm. Museu Histórico Abílio Barreto, Belo Horizonte.

Concebida no projeto original da Comissão Construtora, em princípio nomeada avenida da Liberdade, esta importante via teve seu nome alterado, naquele ano de 1908, numa homenagem ao presidente João Pinheiro da Silva, falecido a 25 de outubro. Seu traçado cumpre a ligação direta entre a praça da República (atual praça Affonso Arinos, inteiramente desfigurada) e a praça da Liberdade, onde se estabeleceu a sede do Poder Executivo. A toponímia original, pautada pelo simbolismo, diz muito sobre o pensamento político dos membros da Comissão Construtora que formularam a planta da cidade.[23] Recebeu, estrategicamente, na via ascendente em direção ao Palácio Presidencial, edificações das residências destinadas aos secretários de Estado: a residência do secretário da Agricultura (atual Museu Mineiro, construção alterada e planta modificada), a residência do secretário das Finanças (atual Arquivo Público Mineiro, jardins inteiramente descaracterizados) e, no quarteirão seguinte, a residência do secretário do Interior (parte da atual Escola Estadual Affonso Penna). Na rua Bernardo Guimarães foi construída a residência do chefe de Polícia. Pelas cercanias, no bairro chamado dos Funcionários, foram surgindo, ao longo do tempo, construções particulares que se tornaram também marcos arquitetônicos da época, como o palacete de Affonso Penna; o palacete do próprio Steckel, à rua dos Guajajaras; o sobrado do engenheiro italiano Carlo Antonini, à rua da Bahia; e a casa do construtor e industrial Antonio

[23] Leonardo José Magalhães Gomes (2008) chama atenção para a inteira falta de senso quando são decididas algumas substituições de nomes dos logradouros de Belo Horizonte, a despeito das razões que os lançaram originalmente. Assim, denotando o desconhecimento dos legisladores, a praça da República, logradouro onde nascia a avenida da Liberdade que conduzia ao Palácio do Poder Executivo, recebeu, posteriormente, o nome de Affonso Arinos, o notável autor de *Pelo Sertão*, mineiro de Paracatu, advogado, escritor e intelectual, sabidamente monarquista.

Teixeira Rodrigues, o conde de Santa Marinha, implantada já além da avenida do contorno urbano.

Sobre o aspecto dessa Belo Horizonte inaugural, valiosa descrição literária pode ser encontrada nas crônicas jornalísticas de Arthur Azevedo, anteriormente mencionadas, redigidas por ocasião da visita que o escritor empreendeu à capital em novembro de 1901:

> Nessa primeira visão rápida e fugaz, Belo Horizonte me deu uma bela impressão de opulência e grandeza. Nenhuma rua: tudo avenidas! Nem uma habitação modesta: tudo palácios, palacetes, ou casas assobradadas, de aparência nobre, sacrificando ao jardim uma boa parte do terreno. [...]
> Entre os prédios particulares da capital mineira, dignos de atenção, citarei de memória, os dos seguintes srs: conselheiro Affonso Penna, condessa de Santa Marinha,[24] Frederico Steckel, Drs. Antonio Olyntho, Virgilio Bhering, Ludgero Dolabella, Sabino Barroso... Está visto que me escapam muitos. (AZEVEDO, 1982, p. 184)

No primeiro plano da tela *Vista da avenida João Pinheiro* tem-se, mais uma vez, a vegetação característica dos campos, uma herança do Curral d'El-Rey, resistente por muitos anos nos lotes vagos da cidade. Na faixa lateral esquerda eleva-se uma árvore de porte. Sua presença favorece a profundidade daquilo que se mostra no plano recuado. Então se percebe, dado o tratamento cuidadoso do pintor, alguns detalhes das residências que ali despontavam nos anos iniciais da capital. São apreciáveis os componentes e os trabalhos aplicados nas fachadas, bem assim o tom avermelhado das telhas que recobrem as casas, todas elas em meio à gentileza de seus quintais, algo entre a remanescente atmosfera dos pomares rurais e o ambiente citadino que se queria moderno. Ao fundo, nos morros ondulados e leves do contorno da cidade, repousa mais uma vez o olhar. O vasto trecho acima apresenta o céu de um azul pouco atraente, encoberto por nuvens, chegando a ocupar mais da metade da superfície da tela.

Vista da avenida João Pinheiro integra o acervo do Museu Histórico Abílio Barreto, desde 1959, por doação pessoal do doutor Copérnico Pinto Coelho, então presidente do Instituto Histórico e Geográfico de Minas Gerais.

Oportunamente postos lado a lado, os dois quadros, *Vista dos prédios das secretarias da praça da Liberdade* e *Vista da avenida João Pinheiro*, revelam, como verdadeiros documentos visuais, a primeira paisagem de Belo Horizonte. Privilegiam, em suas composições, aspectos da arquitetura e do espaço urbano propostos no programa original da Comissão Construtora da Nova Capital. Indicam, ainda, o permanente interesse do pintor Frederico Steckel em registrar o progresso da cidade que ajudava construir.

[24] Antonio Teixeira Rodrigues, o Conde de Santa Marinha, nascido em Portugal em 1850, falecera no ano anterior.

No Rio de Janeiro de Pereira Passos

No correr da primeira década do século, Frederico Steckel se ausenta de Belo Horizonte por alguns períodos, sendo que, em outubro de 1905, passa a residir novamente no Rio de Janeiro,[25] por ter assumido ali trabalhos importantes, quais sejam, entre outros, algumas interferências no palácio Guanabara; a decoração em setores do prédio da Associação Commercial do Rio de Janeiro, à rua Primeiro de Março, cuja rotunda foi inaugurada em novembro de 1906 (GAZETA DE NOTICIAS, p. 5, 8 nov. 1906), Coube-lhe também a execução de toda a pintura do Theatro Municipal, em 1909; pinturas no prédio da Santa Casa de Misericórdia, à rua Miguel de Frias, inaugurada em 8 de maio de 1909 (O PAIZ, p. 2, 8 maio 1909). Naquele momento estavam em curso na região central da capital federal as obras urbanas renovadoras do prefeito Pereira Passos.

No ensejo de um dos primeiros trabalhos executados quando do seu retorno ao Rio de Janeiro – o de pintura decorativa de setores do palacete da Associação Geral de Auxilios Mutuos da Estrada de Ferro Central do Brasil, à rua Visconde de Itauna n. 11 –, comentou o articulista do *Correio da Manhã* (p. 3, 3 mar. 1905), ao descrever o interior do prédio: "Desse bello vestibulo – mais um florão de gloria para o pincel do velho Steckel, que, retirado, há annos, para Bello Horizonte, estava já quase esquecido nesta Capital, á qual volta rejuvenescido [...]".

A representação de Minas Gerais presente na Exposição Nacional de 1908, realizada no Rio de Janeiro – expressiva comemoração do centenário da abertura dos portos e da chegada da família real –, não contou com a participação de Frederico Steckel. Contudo, designada pelos organizadores do evento, coube ao artista a importante incumbência, dividida com o pintor Rodolpho Amoedo, de realizar as obras ornamentais do Palacio da Exposição, nas quais, os artistas "[...] dispensando fantasias dispendiosas e nephelibatismos incompativeis com a natureza do edificio, conseguiram dar ao seu trabalho estas duas qualidades nem sempre alcançadas: – sobriedade e elegancia", conforme opinião veiculada em matéria jornalística do *Correio da Manhã* (EXPOSIÇÃO NACIONAL, p. 1, 19 jul. 1908).

Ao retomar na Capital Federal sua participação no setor, Steckel reabre seu próprio comércio e volta à prática costumeira de anunciar seus serviços na imprensa local **[Figura 7]**

[25] O quadro *Vista da avenida João Pinheiro*, datado de 1908, indica ter o pintor mantido contato com Belo Horizonte no período.

PINTOR DE CASAS
Frederico Antonio Steckel
COM OFFICINA
á rua do Cattete n. 105

Figura 7 – *Gazeta de Noticias*, Rio de Janeiro, p.7, 5 jul. 1910.

Em outubro de 1912, retornará a Belo Horizonte, acompanhado da família, para reativar seus negócios comerciais na cidade. Recompõe então, na capital mineira – metrópole que agora trilhava a segunda década de existência –, o ciclo da habitual vida social e artística que cultivara nos últimos anos do século XIX.

Figura 8 – FREDERICO STECKEL: *Passeio Público, Rio de Janeiro*, 1920.
Óleo sobre cartão, 23 x 31 cm. Coleção particular, Belo Horizonte.

Já em idade avançada, Steckel, após muitos anos residindo em Belo Horizonte, experimentou um período de dificuldades. Empobrecido e já bastante idoso, dividiu-se profissionalmente entre a capital mineira e o Rio de Janeiro, para onde retornou definitivamente, vendo-se na contingência de seguir sempre trabalhando. Em 1919, aos 85 anos de idade, o artista mantinha ainda na capital mineira uma fábrica de estuque e, no Rio de Janeiro, atendia no estabelecimento à rua Visconde Rio Branco, nº 12, e em sua própria residência, à rua Aristides Lobo, nº 247.[26] Um pequeno quadro datado de 1920, retratando um trecho de

[26] Em 1919, Steckel ainda mantinha em Belo Horizonte uma Fábrica de Estuque e, no Rio de Janeiro, atendia em estabelecimento à rua Visconde Rio Branco n. 12 e em sua própria residência, à rua Aristides Lobo, 247.

paisagem do Passeio Público, revela ter o artista mantido, mesmo durante seus últimos anos de vida, a prática da pintura de cavalete. [**Figura 8]** Frederico Steckel morreu no dia 6 de janeiro de 1921, sendo sepultado no Cemitério de São Francisco Xavier.

Referências

ALMANAK LAEMMERT – **Almanak Administrativo Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro,** Rio de Janeiro: Typographia Universal, 1863, 1864, 1865, 1866, 1867, 1870, 1875, 1886, 1888.

ANACLETO, Regina; BERRINI, Beatriz. **O Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro.** São Paulo: Dezembro Editorial, 2004.

AZEVEDO, Arthur. Um passeio a Minas. **Revista do Arquivo Público Mineiro,** Belo Horizonte, ano XXXIII, p. 179-211, 1982.

AZEVEDO, Arthur. Um passeio a Minas. **Minas Geraes,** Bello Horizonte, p. 2, 14 dez. 1901.

BARRETO, Abilio. *Belo Horizonte*. **Memória histórica e descritiva. História média.** Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1995.

BARRETO, Abilio. Bello Horizonte: **Memoria Historica e Descritiva. Historia Antiga.** 2ª Edição Revista e augmentada. Bello Horizonte: Livraria Rex, 1936.

CATALOGO DAS OBRAS EXPOSTAS NA ACADEMIA DAS BELLAS ARTES, em 15 de março de 1879. Rio de Janeiro: Typ. Pereira Braga, p. 25-27. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/catalogos/1879_egba.pdf>. Acesso em: 31 out. 2014.

CORREIO DA MANHÃ, Rio de Janeiro, p. 3, 3 mar. 1905.

DEL PRIORE, Mary. **O príncipe maldito:** traição e loucura na família imperial. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

DIARIO DO BRAZIL, Rio de janeiro, p. 2, 1º ago. 1882.

DIARIO DO RIO DE JANEIRO, Rio de Janeiro, p. 2, 8 jun. 1870.

DIARIO OFFICIAL, Rio de Janeiro, p. 3588,15 ago. 1890.

DIARIO OFFICIAL, Rio de janeiro, p. 1748, 26 abr. 1892, p. 1748.
DIMAS, Antonio. **Bilac, o Jornalista:** Ensaios. São Paulo/Campinas: Edusp/Imprensa Oficial/Editora Unicamp, 2006.

EXPOSIÇÃO NACIONAL. **Diario do Rio de Janeiro,** Rio de Janeiro, p. 3, 12 jan. 1875.

EXPOSIÇÂO NACIONAL. **Correio da Manhã,** Rio de Janeiro, p. 1, 19 jul. 1908.

GAZETA DE NOTICIAS, Rio de Janeiro, p. 4, 19 jan. 1878.

GAZETA DE NOTICIAS, Rio de Janeiro, p. 1-2, 23 ago. 1888.

GAZETA DE NOTICIAS, Rio de Janeiro, p. 5, 8 nov. 1906.

GAZETA DE NOTICIAS, Rio de Janeiro. p. 7, 5 jul. 1910.

GIANNETTI, Ricardo. **Ensaios para uma história da arte de Minas Gerais no século XIX.** Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

GOMES, Leonardo José Magalhães. **Memória de Ruas**: Dicionário Toponímico de Belo Horizonte. Belo Horizonte: Crisálida, 2008.

JORNAL DO COMMERCIO, Rio de Janeiro, p. 2, 24 mar. 1899.

MINAS GERAES, Minas, p. 3, 3 fev. 1900.

MINAS GERAES, Minas, p. 4, 18 jul. 1900.

MINAS GERAES, Minas, p. 4, 13 ago. 1900.

MINAS GERAES, Bello Horizonte, p. 3, 8 e 9 set. 1901.

MINAS GERAES, Bello Horizonte, p. 6, 8 jan. 1921.

O CRUZEIRO, Rio de Janeiro, p. 5, 18 abr. 1878.

O CRUZEIRO, Rio de Janeiro, p. 2, 2 jun. 1878.

O CRUZEIRO, Rio de Janeiro, p. 3, 16 jun. 1878.

O PAIZ, Rio de Janeiro, p. 2, 8 maio 1909.

O PHAROL, Juiz de Fora, p. 2, 26 ago. 1902.

O PHAROL, Juiz de Fora, p. 1, 9 out. 1903.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **As Barbas do Imperador:** D. Pedro II, um monarca nos trópicos. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TASSINI, Raul. **Verdades Históricas e Pré-históricas de Belo Horizonte** – *antes Curral D'el Rey*. [1947].

EIXO TEMÁTICO 2:

Identificação das estruturas e dos programas distributivos e o estudo de nomenclaturas funcionais e simbólicas de cada espaço

A BELLE ÉPOQUE EM SÃO PAULO: ANÁLISE DA RESIDÊNCIA DE NUMA DE OLIVEIRA DE VICTOR DUBUGRAS (1903)

Amanda Bianco Mitre
Mestranda em História da Arquitetura e do Urbanismo no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (PPGAU) /Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (IAU-USP)
mitre.amanda@gmail.com

Introdução

As grandes áreas urbanas surgiram gradualmente entre os séculos XVIII e XX como consequência das modificações sociais, políticas e econômicas geradas pela Revolução Industrial e pela reorganização espacial do ambiente rural e urbano. Os avanços técnicos e de produção contribuíram para uma redistribuição territorial da população em direção aos centros urbanos, que resultou em seu crescimento acelerado e ocasionou uma série de problemas relativos às questões da moradia, salubridade e urbanização.

A densificação das metrópoles através da multiplicação de edifícios, o aumento do número de detritos produzidos e as habitações com dimensões muitas vezes reduzidas, mal ventiladas e iluminadas foram fatores que favoreceram o alastramento de doenças[1]. Grande parte dos males da cidade industrial eram, portanto, atribuídos às grandes aglomerações, consideradas responsáveis pelo ambiente insalubre e pela promiscuidade.

> A grande cidade, onde essas habitações se multiplicavam em números inéditos, era vista como local perigoso, que degradava os costumes e ameaçava a própria vida em termos de saúde – doenças e debilidades – e de segurança – crime, vícios e desordens. O crescimento das cidades era visto como algo que teria agravado suas condições sanitárias, aumentando o volume de lixo e de dejetos produzidos e, sobretudo, acentuando o amontoamento de edificações e indivíduos, que impedia uma ampla circulação de ar, das coisas e pessoas, e a penetração da luz e dos raios solares nas ruas e casas (CORREIA, 2004, p.13).

---

[1] O pensamento médico do século XIX coloca a teoria miasmática como principal motivo de proliferação das doenças e dos miasmas no meio urbano, tendo em vista que a sujeira encontrada nas cidades insalubres, as ruas estreitas, os grandes adensamentos nas edificações deficientes de insolação e ventilação eram considerados os principais espaços de transmissão. Os médicos, engenheiros e higienistas passam a recomendar a desaglomeração e descongestionamento, favorecendo a circulação, o arejamento e a iluminação das construções.

Para a cidade de São Paulo, *"[...] os resultados do crescimento demográfico correspondente iriam transformar a capital do Estado numa unidade metropolitana [...]"* (SAIA, 1972, p.235). A confluência do avanço da cafeicultura e o consequente progresso a economia paulista deram origem a investimentos em infraestrutura urbana e embelezamento das cidades que provocaram, entre outras ações, medidas de intervenção nas casas por redefinições da planta e do programa, de forma a especializar os espaços e propagar noções de salubridade.

Nota-se, nesse sentido, uma modificação das condutas morais, como incremento progressivo da privacidade, o polimento dos hábitos sociais e a melhoria das condições de higiene. Esse período de profundas alterações culturais e dos modos de viver ficou conhecido como *Belle Époque*.

A questão do desconforto doméstico também passa a ser entendida como elemento propiciador de imoralidades, que impelia o homem a procurar nos bares e cabarés o descanso e o ócio, e que impelia as crianças a buscarem nas ruas o lazer que não encontravam em casa (CORREIA, 2004).

Entre a população letrada disseminou-se a crença de que o homem da cidade industrial era um ser imoral e tinha sua qualidade de vida debilitada devido ao afastamento da natureza, às epidemias urbanas e pela agitação da nova era moderna (CORREIA, 2004). A generalização da ideia de que aspectos funcionais e tipológicos das moradias estariam relacionados diretamente com os condicionantes sociais e ambientais ganha ênfase em diversas teorias relacionadas à engenharia e medicina, no intuito de intervir e melhorar o espaço urbano e residencial.

É colocado em pauta em meados do século XIX o conceito de casa como espaço de integridade física e moral do indivíduo, criticando-se a noção de habitação como local de alojamento. Nesse momento, emerge a concepção de moradia como "lar" (CORREIA,2004), local de repouso e da família, espaço sanitário, confortável e de afirmação da individualidade de seus habitantes. "O lar seria um porto seguro, um armazém de memórias, uma fonte de prazer" (GAY,1984, p.317).

Além de servir contra as intempéries, a moradia passa a ser apreendida como um local para o desenvolvimento das atividades de manutenção do corpo e do espírito, fora do ambiente público e dos olhares da sociedade (HOMEM, 1996). Observa-se, nesse sentido, que as novas projeções relacionadas à defesa da intimidade foram incorporadas na arquitetura, influenciando a remodelação dos espaços domésticos; antigas funções, antes realizadas no espaço público e

coletivamente, foram transferidas para os ambientes privados, requerendo espaços especializados.

Dentro desse contexto de transformação das moradias e do fortalecimento da delimitação entre o público e privado, tem destaque o papel desempenhado pela burguesia a respeito da disseminação de questões como a de "gosto", privacidade e da casa como local de expressão das individualidades através do seu interior e exterior.

A casa burguesa

O modelo de casa burguesa é delineado por Perrot (2012) como a assimilação de questões de conforto, características da "nostalgia aristocrática"[2] e uma racionalidade funcional dos ambientes. O padrão disseminado era, portanto, resultado de uma fusão, ainda que simplificada, de conceitos presentes nas residências aristocráticas europeias adaptados às aspirações burguesas do século XIX.

A privacidade recebeu ênfase através da conversão da casa em local da família nuclear, buscando afastar os desconhecidos e separando os membros da família através da especialização dos espaços e da separação de gêneros. "No século XIX, assistimos à superposição do privado ao público. A sociedade civil conferiu maior importância a dimensão privada da vida" (HOMEM, 1996, p.25).

No interior das residências, a noção do privado é reforçada pela divisão e reordenação dos ambientes - em um primeiro momento para o atendimento de normas sanitárias de ventilação e iluminação dos ambientes - multiplicando-se as áreas destinadas aos cômodos particulares dos moradores, criando-se espaços destinados para as diferentes atividades cotidianas (como salas de visitas, sala de costura, escritório, etc.) e reduzindo-se as dimensões dos locais de serviço.

Vale destacar neste ponto a intimidade e o conforto proveniente da criação de corredores de circulação interna nas casas, extinguindo-se a necessidade de passagem por dentro dos quartos e definindo-se claramente os limites das áreas privadas e públicas. De certa forma, ter uma vida privada era um privilégio das classes sociais mais abastadas.

> Destinou-se um cômodo para cada função ou atividade, o que resultou em espaços específicos. Por exemplo o estar desmembrou-se em sala de recepções, sala de visitas, sala de musica, sala de estar, sala da senhora, sala de jogo, bilhar, fumoir, sala de

---

[2] PERROT, Michele. **Maneiras de morar.** In: PERROT, Michele (org). História da vida privada IV: Da Revolução Francesa à Primeira Guerra. São Paulo, Companhia das Letras, 1991, p 289.

> estudos, biblioteca, gabinete, *hall*, jardim de inverno, etc. […]. Entre a cozinha e a sala de jantar, surgiram a copa, a sala de almoço e a sala de refeições das crianças (HOMEM,1996, p.125).

Diminui-se a sobreposição de funções através da compartimentação dos espaços internos, de forma que a organização do interior da casa ganha uma importância social muito grande, pois passa a ser considerada como uma tradução do gosto de seus moradores, exprimindo suas características pessoais e adequando-se a suas individualidades.

Homem (1996) indica que se verificou uma tendência de redefinição das áreas dos cômodos, expandindo aqueles que mais concentram as atividades de consumo, como as salas, em detrimento dos outros. "A zona destinada ao estar da casa burguesa transformou-se na parte mais bem cuidada tanto do ponto de vista arquitetônico quanto decorativo. Era o local onde se exibiam a riqueza, a opulência e a educação da família e dos convivas" (HOMEM,1996, p.27).

A classe social burguesa buscava alcançar, através da adoção de modelos e símbolos aristocráticos, a legitimação de seu êxito socioeconômico. Para tal, Correia (2004) coloca que a distribuição dos espaços e dos objetos são presididos por uma hierarquia que valorizava a concentração dos materiais e objetos mais caros nos locais mais expostos e públicos.

Estruturado em um período do rápido avanço da indústria e da reprodutibilidade mercantil, o interior da moradia da *Belle Époque* "revela-se um amplo e diversificado conjunto de mercadorias" (CORREIA, 2004, p.65).

> A configuração material da casa participa da produção de valores. Ela condiciona as comunicações individuais, sexuais e sociais, hierarquizando o espaço segundo a grade de valores de seus agentes. […] A montagem do microcosmo doméstico possui, como elementos constitutivos, os artifícios da dissimulação, da compensação, da distensão, da naturalização […] (CARVALHO, 2008, p.275).

Ao passo que na casa dos segmentos mais abastados da sociedade são introduzidos, conforme Veríssimo e Bittar (1999, p.61) os "[…] grandes salões de festas, papéis franceses nas paredes, parquets no piso, rodapés altos, bandeiras com ramicelos de delicados desenhos, ferragens elegantes e importadas", as classes mais baixas buscam seguir as mesmas tendências de vocabulário, ainda que de forma mais simples.

> O estilo arquitetônico e a decoração interna deveriam sugerir o poder econômico, o gosto, o grau de ilustração e cosmopolitismo dos proprietários, ao mesmo tempo que proporcionariam as condições necessárias ao seu isolamento. Nos interiores acumulou-se uma massa de objetos caros, de prata, bronze, porcelana e crista, frequentemente misturados ao excesso de tecidos que revestiam as paredes: cortinas, reposteiros e toldos de renda e seda, além de papéis ou pinturas nas paredes. Coleções de peças raras, de valor histórico ou arqueológico, recolhidas durante viagens

> internacionais feita pelo proprietário, eram exibidas em vitrines colocadas nas salas de visitas ou de jantar (HOMEM, 1996, p.29).

Assim como a organização interna da casa refletia certas preocupações como a vida íntima e a exacerbação do gosto, a arquitetura adotada para o exterior também visava discernir publicamente o êxito econômico e gosto pessoal das classes mais abastadas. Reis Filho (1987) aponta que devido aos novos recursos construtivos e estéticos "[...] tornaram-se quase obrigatórias algumas soluções rebuscadas, como afirmação e mesmo ostentação daquelas possiblidades" (REIS FILHO, 1987, p.158).

Na implantação das residências observa-se que

> A casa recuou do alinhamento da rua em vista da proposta de isolamento dos moradores, dificultando a audição dos ruídos e a propagação dos odores. Os porões foram utilizados como recurso contra a umidade. Ao mesmo tempo, a elevação do imóvel desestimulava os olhares indiscretos […] (HOMEM, 1996, p.25).

Em São Paulo, a estética do Art Nouveau foi assimilada principalmente nas residências burguesas que buscavam replicar as inovações e tendências que estavam em voga na Europa, sendo utilizada como um gesto de "coroamento espiritual na vida daquela gente que se enriquecia com o café e se iniciava na vida industrial" (MOTTA, 2012, p.25).

Enquanto na Europa o estilo possuía origens nas transformações políticas, sociais e artísticas, sendo uma consequência da Revolução Industrial (MOTTA,1957), no Brasil o *Art Nouveau* "nunca foi bem compreendido entre nós, isto é, não foi na sua essência entendido pelo povo, que aceitava com certa curiosidade os objetos daquela corrente importados para o guarnecimento das casas" (LEMOS, 2012, p.35).

> [...]. Daí os raros edifícios realmente *art nouveau* em São Paulo, onde o estilo se manifestava na organização da planta, com suas paredes curvas, com seus espaços em continuidade, enfim como toda aquela movimentação em que os vazios e as envasaduras são os protagonistas da linguagem nova. A maioria de nossas casas ditas casas em *art nouveau* não passa de casas normais com aquela constância já mencionada, em que somente os ornatos, os desenhos lapidados na caixilharia e que são daquele estilo. [...] (LEMOS, 2012, p.35).

Loureiro (1981) assinala que na cidade de São Paulo não existiam obras que associassem devidamente a estética do Art Nouveau europeu, de forma que as construções que mais se aproximavam do apuro formal e construtivo foram de autoria do arquiteto Victor Dubugras.

O arquiteto e o proprietário

Nascido na França, Victor Dubugras (1868-1933) imigrou durante sua infância com a família para a Argentina, fixando-se na cidade de Buenos Aires. Adquirindo sua formação profissional no país, colaborou, entre os anos de 1883 e 1891, no escritório do arquiteto italiano Francisco Tamburini. Após seu casamento em 1891, radicou-se na cidade de São Paulo (MOTTA, 1957) e logo passou a trabalhar no Escritório Técnico Ramos de Azevedo e na Superintendência de Obras Públicas do Estado de São Paulo (SOP). A partir de 1896, fixou-se em seu próprio escritório e durante as primeiras décadas do século XX concebeu uma série de projetos residenciais para a burguesia paulistana que incorporavam o estilo Art Nouveau.

Suas concepções destacam-se pela franca utilização das técnicas construtivas, "[...] na obra de Dubugras, madeira era madeira e granito era granito. " (MIYOSHI, 2009, p.90).

Enquanto Lemos (1987, p.86) considera que Dubugras " [...] foi um arquiteto de enorme talento que percebeu logo a potencialidade expressiva do *Art Nouveau* e com maestria conseguiu espaços realmente magníficos", Homem (1996, p.205) indica que seus projetos residenciais "[...] pareciam buscar uma conciliação entre nossas tradições, a etiqueta e o refinamento afrancesado da nossa elite, ao lado das novas tendências da arquitetura".

Com relação ao proprietário da residência, verifica-se que Numa de Oliveira (1870-1959) foi um conceituado empresário da cidade de São Paulo, perpassando entre as funções de banqueiro, Secretário da Fazenda, Presidente do Conselho Administrativo do Banco de Comércio e Indústria de São Paulo e presidente do Club Athletico Paulistano. Porém, apesar de sua proeminência econômica e social, Gambeta (2013, p.233) ressalta que " [...] ele foi um dos raríssimos homens de família pobre a fazer parte da elite política paulista, ao longo de toda a Primeira República".

Natural do Rio de Janeiro, em 1891 casou-se com a viúva Amelia Adelaide Sabino e logo após o casamento mudaram-se para São Paulo. Através da influencia e amizade com o irmão de Amelia, Horácio Belfort Sabino, Oliveira tornou-se taquígrafo e juntos constituíram uma firma de taquigrafia, passando a prestar serviços para o legislativo federal e estadual. A empresa, que viria a ser expandida para o Rio de Janeiro, foi responsável pelo enriquecimento dos cunhados (GAMBETA, 2013).

Pode-se constatar o importante papel que a burguesia desempenhava na consolidação e expansão dos gêneros arquitetônicos, uma vez que no mesmo ano em que Victor Dubugras projetou a residência de Oliveira, o arquiteto elaborou uma residência para Horácio Sabino (que viria a ser um de seus projetos *Art Nouveau* mais icônicos). É interessante apontar também que,

em meados do segundo decênio do século XX, o arquiteto português Ricardo Severo projetou, na Avenida Paulista, um palacete para Numa de Oliveira que é considerado um dos exemplares mais significativos da arquitetura neocolonial.

O projeto da residência

Situada na Rua General Jardim, o projeto da residência de Numa de Oliveira, datado de 1903, perfilha uma serie de soluções morfológicas e estéticas curiosas. Apesar da implantação realizada de forma tradicional no alinhamento da calçada, a solução volumétrica adotada contrastava com as edificações do entorno. Enquanto as construções adjacentes apresentavam uma regularidade tanto construtiva quanto de gabarito e de ornatos – com linhas simples e coberturas arrematadas com platibandas – Dubugras fez uso de uma volumetria arrojada e que articulava, de forma muito feliz, elementos característicos do *Art Nouveau*. “O arquiteto tinha consciência exata de todas as restrições que pesavam sobre esse tipo de implantação do edifício e jogava com esses elementos com forma inovadora e elegante” (REIS FILHO, 1997, p.49).

A elevação principal, definida pelo uso de elementos cerâmicos com desenhos orgânicos e pelo sentido das paredes ao adotarem formas arredondadas e proeminentes na definição dos balcões, apresentava um grande frontão ornamentando com mosaicos e três bustos esculpidos, assemelhando-se ao trabalho desenvolvido por Gaudi, na Espanha. É possível visualizar a presença de um frontão secundário aos fundos da casa que seguia a mesma linguagem, de forma mais simplificada.

Um grande terraço superior, que na concepção original era dotado de um pergolado, é classificado por Toledo (1985) como uma grande distinção projetual para os padrões da época. Na cobertura, Dubugras cria um ritmo interessante de composição por meio de uma série de pináculos inseridos regularmente entre si.

Outros elementos construtivos que ganharam um tratamento plástico foram dois condutores pluviais locados nas extremidades da casa e o cuidadoso trabalho de caixilharia metálica das aberturas, que seguiam a linha arquitetônica desenvolvida por Victor Horta.

Assim, a casa demonstrava uma grande congruência com as novas possibilidades formais e estéticas desenvolvidas na Europa no mesmo período com matriz no *Art Nouveau* de linhas mais orgânicas e na atualização das relações entre os espaços interiores.

Figura 01: Residência de Numa de Oliveira
Fonte: Acervo da Biblioteca da FAU-USP.

Figura 02: Detalhe da entrada da residência.
Fonte: Acervo da Biblioteca da FAU-USP.

No programa residencial, a entrada da casa foi estabelecida de maneira incomum ao tratar o porão como um andar socialmente valorizado (REIS FILHO, 1997). O acesso, localizado na parte esquerda do volume, levava a um pequeno saguão com uma escada que dava acesso ao primeiro andar (e onde iniciava o desenvolvimento de parte das funções da casa). O porão habitável tinha cerca de dois metros de altura, e não aparentava exercer qualquer função além de conduzir o deslocamento vertical. De fato, “ao entrar na casa tinha-se a impressão que fora organizada em torno da escada central” (TOLEDO, 1985, p.126, vol.1).

A solução adotada por Dubugras apresentava discordâncias com o que normalmente era aplicado no Brasil durante o período, pois como assinala Reis Filho (1997):

> No Brasil a solução tradicional, com porão habitável, com pé direito menor, era geralmente usada em casas com recuos laterais ou frontais. Nesses casos a escada de entrada era externa e a porta era sempre valorizada esteticamente, situando-se no andar “nobre”, dando acesso à sala de visitas ou a uma saleta de distribuição. [...]. Quando a porta era aberta diretamente para a rua, como na casa da rua General Jardim, o piso do primeiro pavimento era rebaixado, junto à porta, aproximando-se do nível da rua, abrindo para um pequeno saguão e os degraus da entrada começavam a um ou dos metros para dentro e só depois desses é que se tinha acesso à sala de visitas e ao corredor que conduzia aos fundos (REIS FILHO, 1997, p.48)

Ao atingir o primeiro pavimento, um pequeno vestíbulo distribuía os fluxos, dando acesso às áreas sociais (representadas pela sala de visitas e a sala de jantar, conectadas entre si), a um pequeno escritório e a um estreito corredor que levava às áreas de serviços (cozinha, despensa, e quarto da criada) e um pequeno banheiro. Ao segundo pavimento foram destinados os cômodos da família e da vida privada (dormitórios e *toilettes*).

Figura 03: Plantas do projeto da residência Numa de Oliveira.
Fonte: Redesenho da autora (2017) com base em projeto de Victor Dubugras (1903).

Observa-se uma grande sintonia com o programa da residência burguesa, visto que a casa não possuía sobreposição de funções e apresentava uma grande compartimentalização, já que cada atividade da vida cotidiana possuía um cômodo especializado correspondente. Enquanto a sala de visitas e a sala de jantar foram enfatizadas e receberam um tratamento diferenciado (com dimensões maiores, um balcão frontal a sala de visitas e um pequeno terraço aos fundos da sala de jantar), as áreas de serviço foram locadas nos fundos da moradia, com dimensões reduzidas e aberturas menores.

Evidencia-se que Dubugras buscou aproveitar integralmente a dimensão edificada, como pode-se perceber, por exemplo, na área posterior a escada do primeiro pavimento. Um espaço que poderia ficar subutilizado e sem qualificação é integrado pelo arquiteto à sala de visitas por meio de uma entrada secundária e recebe um balcão frontal de tratamento destacado na volumetria.

Com relação ao segundo pavimento, algumas decisões projetuais ganham proeminência: a separação das peças sanitárias do *toilette*, os acessos ao terraço e a organização espacial ao redor dos dormitórios. Pelo projeto, percebe-se que o dormitório central exercia também a função de corredor de passagem, visto que que a entrada para terraço ocorria através do corredor formado pelo dormitório e o *toillete* adjacente a ele e por uma pequena escada locada ao lado do *toillete*. Uma segunda forma de acesso ao terraço também ocorria por meio de um estreito corredor que levava ao dormitório locado aos fundos da residência (onde também era necessário cruzá-lo internamente e percorrer pelo *toilette*. A medida sugere que este espaço externo era um ambiente mais privado e restrito aos moradores, entretanto, devido ao corredor criado entre os quartos, e mediado por sanitários, as questões de privacidade entre os integrantes da família ficam relativamente prejudicadas.

De forma geral, a residência abarca grande parte das transformações sociais e tecnológicas do período, e como Reis Filho (1997, p.49) salienta: "[...] o arquiteto tinha consciência exata de todas as restrições que pesavam sobre esse tipo de implantação do edifício e jogava com esses elementos de forma inovadora e elegante".

Figura 04: Delimitação das funções da casa e destaque para o acesso ao terraço do segundo pavimento.
Fonte: Redesenho da autora (2017) com base em projeto de Victor Dubugras (1903).

Considerações Finais

Situadas em um período de transformações dos conceitos de cidade e moradia, as modificações das residências foram fundamentadas a partir da definição de condutas morais da sociedade e da instauração de normas de higiene pública. Essas intervenções qualificavam-se como uma resposta concreta aos problemas dos grandes centros urbanos e englobaram questões de alteração das condicionantes sociais e ambientais como forma de modificar o estado físico e moral dos indivíduos.

As novas projeções relacionadas à defesa da intimidade e melhorias das condições de higiene foram incorporadas à arquitetura, influenciando a remodelação dos espaços domésticos e especialização dos cômodos.

No projeto da residência de Numa de Oliveira, Dubugras faz uso de uma volumetria arrojada que rompe com a estética vigente das construções ao utilizar o *Art Nouveau* com uma linguagem mais orgânica e de linhas estilizadas. A organização distributiva dos ambientes demonstra uma clara coerência com o arquétipo burguês de privacidade e especialização dos cômodos, porém o arquiteto desenvolve novas relações espaciais ao tratar a circulação vertical como elemento central da composição e incorporar um grande terraço superior.

Referências

BARILLI, Renato. **Art Nouveau**. São Paulo. Editora Martins Fontes, 1991.

BRUAND, Yves. **Arquitetura Contemporânea no Brasil**. São Paulo. Editora Perspectiva, 1997.

CARVALHO, Vânia Cordeiro de. **Gênero e artefato:** o sistema doméstico na perspectiva da cultura material – São Paulo, 1870-1920. São Paulo: Edusp; Fapesp, 2008.

Correia, Telma de Barros. **A Construção do Habitat Moderno no Brasil** – 1870-1950. São Carlos. Editora RiMa : FAPESP, 2004.

FABRIS, Annateresa. **O Ecletismo à luz do Modernismo**. In: FABRIS, Annateresa. (org.). *Ecletismo na Arquitetura Brasileira.* São Paulo. Ed. Nobel/ Editora da Universidade de São Paulo, 1987.

GAMBETA, Wilson Roberto. **A bola rolou**: o velódromo paulista e os espetáculos de futebol (1895/1916). 2013. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

GAY, Peter. **A experiência burguesa da rainha Vitória a Freud**: A Educação dos Sentidos. São Paulo Companhia das Letras, 1984.

HOMEM, Maria Cecília Naclério. **O Palacete Paulistano e outras formas urbanas de morar da elite cafeeira, 1867-1918**. São Paulo. Martins Fontes, 1996.

LEMOS, Carlos Alberto Cerqueira. **Alvenaria Burguesa**. São Paulo. Nobel, 1985.

LEMOS, Carlos Alberto Cerqueira. **Ecletismo em São Paulo**. In: FABRIS, Annateresa (org.) *Ecletismo na Arquitetura Brasileira*. São Paulo: Nobel, 1987, p.69-101.

LEMOS, Carlos Alberto Cerqueira. **A Construção da Vila Penteado**. In: MARTINS. Maria Lucia Refinetti Rodrigues. *Vila Penteado 1902-2012: Pós Graduação 40 anos.* São Paulo. FAUUSP, 2012. p. 23-30.

MOTTA. Flávio Lichtenfels. **Contribuição ao estudo do Art Nouveau no Brasil**. Tese (Cátedra). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, USP, São Paulo. 1957.

MOTTA. Flávio Lichtenfels. **São Paulo e o Art Nouveau**. In: MARTINS. Maria Lucia Refinetti Rodrigues. *Vila Penteado 1902-2012: Pós-Graduação 40 anos.* São Paulo: FAUUSP. 2012. p. 23-30.

LOUREIRO, Maria Amelia Salgado. **Evolução da casa paulistana e a arquitetura de Ramos de Azevedo**. São Paulo. Voz do Oeste, 1981.

MALTA, Marize. **O que os olhos vêem, o coração sente**: orientações para a decoração dos lares nas revistas ilustradas oitocentistas. In: II Colóquio Nacional de Estudos sobre Arte Brasileira do Século XIX, 2010. Rio de Janeiro: EDUR-UFRRJ/DezenoveVinte. p. 469-479. Disponível em <http://www.dezenovevinte.net/800/tomo2/files/800_t2_a37.pdf.> Acesso em:16/05/2017.

PERROT, Michele. **Maneiras de morar**. In: PERROT, Michele (org.). *História da vida privada: Da Revolução Francesa à Primeira Guerra Mundial.* Vol. 4. São Paulo. Companhia das Letras, 2012.

REIS FILHO, Nestor Goulart. **Quadro da arquitetura no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

REIS FILHO, Nestor Goulart. **Racionalismo e Proto-Modernismo na obra de Victor Dubugras**. São Paulo. Fundação Bienal de São Paulo, 1997.

REIS FILHO, Nestor Goulart. **Victor Dubugras: Precursor da arquitetura moderna na América Latina**.São Paulo. Edusp, 2005.

SAIA, Luiz. **Morada paulista**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

TOLEDO, Benedito Lima de. **Victor Dubugras e as atitudes de renovação em seu tempo**. Tese de Livre-Docência. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, USP. Vol.1. 1985.

VERÍSSIMO, Francisco Salvador; BITTAR, William Seba Mallmann. **500 anos da casa no Brasil: as transformações da arquitetura e da utilização do espaço da moradia**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

IV Colóquio Internacional
A Casa Senhorial: Anatomia dos Interiores
7, 8 e 9 de junho de 2017
Universidade Federal de Pelotas - Pelotas - RS - Brasil

PRIVACIDADE, HIGIENE, CONFORTO E SOFISTICAÇÃO EM CASAS URBANAS DE CLASSE ALTA DE RIBEIRÃO PRETO NO INÍCIO DO SÉCULO XX.

Ana Carolina Gleria Lima
Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo
anagleria@usp.br

Maria Angela P.C.S. Bortolucci,
Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.
mariacsb@sc.usp.br

Introdução

O que nos diz a casa sobre a sociedade que a produziu?
(PEREIRA, 2016, p.2)

No panorama mundial, particularmente na Europa, o século XIX foi marcado por uma série de transformações sociais e culturais advindas da mudança nos modos de produção, que vinha ocorrendo progressivamente desde o século anterior, propiciando que a sociedade, antes preponderantemente agrária e rural, transformasse a cidade em seu novo palco de vida urbana e doméstica, aproveitando as novidades tecnológicas como recursos de comodidade e sofisticação. O Brasil experimentaria repercussões desse processo de transformações, especialmente a região paulista, onde ocorreu uma intensa ocupação e urbanização em conseqüência do capital cafeeiro, da eminente industrialização e da grande presença de estrangeiros nas cidades, grande parte deles trazidos para trabalhar nas lavouras de café. Com base em Pereira, quando discorre sobre a "sociedade portuguesa a partir da casa" (2016,p.2), podemos afirmar que, em decorrência desse contexto de mudanças sociais e culturais, as maneiras de morar também se alteram nesse período, marcadas pelo surgimento de novas noções de privacidade, da importância atribuída à família, da diferenciação dos papeis do homem e da mulher, alcançando inclusive a questão do significado do próprio lar para a sociedade. Segundo Perrot (2009, p.7), a esfera da vida pública acontece após a Revolução Francesa, por muitos fatores, em que pese o excesso do intervencionismo político do Estado

que levou a sociedade a criar “barreiras necessárias ao controle social”. Sendo assim, aponta Perrot (2009, p.79-80) que a questão do privado passou a estar no “centro de toda a teoria política pós-revolucionária” e se faz determinante na estruturação de novos preceitos, como a importância da família nuclear como base da sociedade, sendo “fundamento da sociedade civil”. Dentro desta família moralizada, se determinaram os papeis dos indivíduos, onde o homem, como figura paterna, tendo o domínio e a superioridade garantida pela sociedade civil, se casava com uma mulher, escolhida pelas estratégias do matrimônio, a qual se limitava às atividades domésticas, aos cuidados dos filhos e do marido, no que concerne a religião, moralidade e educação. E os filhos, por sua vez, tinham o objetivo de dar continuidade à família, em especial os homens que levavam adiante o sobrenome.

Rybcznski (2002, p.33) também contribui para alimentar a discussão que pretendemos estabelecer no presente artigo de maneira muito assertiva, ao afirmar que “algumas mudanças são óbvias – os progressos do aquecimento e da luz que se devem às novas tecnologias (...) outras mudanças são mais sutis – o modo de usar os cômodos, ou quanta privacidade eles conferem”.

Com a mesma importância atribuída à família e à privacidade, outras questões aparecem nas habitações do final do século XIX ligadas aos novos conceitos de higiene e conforto. A complexa cidade industrial trouxe no mesmo ritmo de seu crescimento, problemas de salubridade, que causaram grandes epidemias e foram combatidas pelo Estado por uma nova ideologia higienista. Foucault (1979, p.47-57) aponta o controle sobre a circulação de ar e água, e a organização dos sistemas de esgoto e distribuição de água como alvos da "medicina urbana", uma estratégia "bio-política" visando notadamente o "controle da saúde e do corpo das classes mais pobres". Enquanto Chalhoub (1996, p29), ao tratar do processo de demolição dos cortiços na área central do Rio de Janeiro como verdadeiro "cenário de guerra", traz à reflexão um lado desta política higienista, em que “as classes pobres não passaram a ser vistas como classes perigosas apenas porque poderiam oferecer problemas para a organização do trabalho e a manutenção da ordem pública. Os pobres ofereciam também perigo de contágio". Assim, sob uma nova lógica de salubridade imposta por parte do Estado para a cidade, e também para a habitação, segundo Beguin (1991, p.53), o universo doméstico deveria unir os aparelhos urbanos como água, esgoto, gás, eletricidade, às formas arquitetônicas "e a longa série de maneiras de usar as moradias". Sem deixar de considerar as devidas proporções e particularidades entre o contexto europeu do final do século XIX e início do século XX e o processo que ocorria no Brasil, tomamos, como base para discussão e análise de projetos residenciais da cidade de Ribeirão Preto, os conceitos expressados por esses autores.

Esclarecemos, ainda, que este artigo é parte da tese de doutorado em desenvolvimento no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo do Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo - IAU /USP, intitulada "Estudo da arquitetura residencial através do acervo de Obras Particulares em Ribeirão Preto", iniciada em 2016, por meio de pesquisa documental apoiada no Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto (APHRP).

Programa arquitetônico e compartimentação, o surgimento de uma nova burguesia e seus significados e representações simbólicas

Considerando o recorte temporal da tese, foram levantados os processos para solicitação de aprovação para novas edificações e reformas entre o ano de 1910, início da existência do acervo, e 1933, ano em que passou a ser adotado para o Município de Ribeirão Preto o Código de Obras Artur Sabóia (legislação que mudaria de maneira paradigmática as noções construtivas e estabeleceria uma nova fase na produção arquitetônica da cidade), totalizando uma quantidade de 4.565 processos. Desses, são objeto de estudo apenas aqueles que contemplam o uso residencial e misto, fechando um número de 3.275 processos de construção, reforma e ampliação. Nesse universo, a primeira observação a ser feita é quanto à crescente quantidade de habitações da classe alta a partir do ano de 1921, mantendo-se elevada até o ano de 1928. Esse fato é reflexo de fatores econômicos no setor construtivo, uma vez que as datas são compatíveis com aquelas compreendidas entre o aumento da industrialização e do setor de comércio – que incrementou a expansão urbana, inclusive com a vinda de famílias de cafeicultores que passavam a preferir morar nas cidades – e a crise de 1929, que sinaliza uma mudança no panorama econômico do país.

O critério de seleção dos exemplares para análise pressupôs as *casas de padrão alto* como sendo aquelas com o seguinte programa: duas salas, estar e jantar, presença de escritório/gabinete e copa, podendo ter ainda como característica do programa: despensa, quarto de empregada, e ainda edículas de serviço nos fundos[1]; e os *palacetes*, como sendo aquelas habitações que apresentam o conceito do "morar à francesa", conforme assinalado por Homem em seu estudo sobre os palacetes paulistanos (1996, p.14), tendo um programa mais extenso que não permite a sobreposição de usos e atividades, onde se nota a presença de corredores de circulação e *halls*, implantação solta no lote e frequentemente mais de um pavimento e volumetria movimentada.

---

[1] Nesse artigo, sempre que possível, priorizamos o uso da nomenclatura dos cômodos encontrada nos processos do APHRP.

> Objetivemos, assim, o conceito de palacete: constituiu um tipo de casa unifamiliar, de um ou mais andares, com porão, ostentando apuro estilístico, afastada das divisas do lote, de preferência dos quatro lados, situada em meio a jardins, possuindo área de serviço e edícula nos fundos. Internamente sua distribuição era feita a partir do vestíbulo ou de um *hall* com escada social, resultando na divisão da casa em três grandes zonas: estar, serviço e repouso. (Homem, 1996, p.14)

Do universo de 3.275 projetos de habitação e de uso misto levantados no período foram identificadas 74 casas de padrão alto e 40 palacetes, localizados majoritariamente na área central da cidade. Enquanto que o número referente ao período entre os anos de 1921 e 1928 é de 50 casas de padrão alto e de 25 palacetes. Ou seja, em oito anos foi aprovado quase 60% do total das casas da classe alta, dentro do recorte de 1910 a 1933 estabelecido na pesquisa, confirmando a relação entre essa crescente onda e o aumento significativo da economia vinculada à ascensão da burguesia local, baseada na cultura cafeeira, na industrialização e nos setores de comércio e serviços.

Desse modo, a análise dos projetos estabelece um paralelo com a habitação burguesa europeia, precisamente no que se refere à compartimentação em planta, aos novos programas, e à articulação entre os usos. E nesse sentido, nos ajuda Benjamin (1985, p.38), quando afirma que “o interior não é apenas o universo do homem privado mas também o seu estojo”, onde cada cômodo tem uma função para cada figura familiar, e Guadet (1909, p.37) quando define a mudança na organização dos espaços do "ponto de vista da distribuição" priorizando a independência das funções. Como foi possível observar nos projetos residenciais aprovados, levantados no APHRP, a adesão a esse paradigma ocorre de forma gradual, começando com o surgimento do *hall* de entrada externo, e depois o vestíbulo[2], aparecem ainda os corredores de circulação que pouco a pouco passam a ser representativos, não apenas nas casas de padrão alto, mas também nas casas de classe média, até alcançar maior compartimentação dos espaços e tipos de uso nos palacetes.

As casas de classe alta

O projeto para a casa da Rua Florêncio de Abreu s/n, pertencente a Godofredo de Carvalho, apresenta uma tipologia programática de casa de padrão alto, com sala de jantar, sala de visitas, escritório e dois dormitórios no corpo frontal do edifício, ligados por um pequeno corredor de circulação à zona de serviço, que contém copa, banheiro, despensa e

[2]Para Corona e Lemos (1972, p.470), a definição de vestíbulo é: "Antigamente mesmo que ÁTRIO, grande espaço na frente da casa no qual se deposita o fogo para o sacrifício em honra da deusa Vesta. Hoje em dia o têrmo designa a entrada principal de qualquer edifício."

cozinha. Lemos (1978, p.149) indica que a copa da casa burguesa térrea "surgiu ocupando o lugar estratégico de centro distribuidor", fato que observamos nessa casa. A parte dos fundos, referente aos serviços, tem acesso por uma escadaria independente certamente com a função de retirar da circulação social passagens indesejadas. Segundo Pereira (2016, p.43),a "diferenciação funcional da fachada e das traseiras era inequívoca", uma vez que a fachada frontal estava "associada ao domínio simbólico" – na Figura 1 podemos observar a fachada frontal do referido projeto com ornamentos complexos – enquanto a fachada dos fundos "representava o utilitário profano".

Notamos, ainda, o espaço de entrada nessa casa com uma dimensão generosa se configurando como um alpendre externo, dando acesso diretamente à sala de jantar e, curiosamente, o ambiente chamado de escritório tem o acesso através da sala. A implantação da casa, ainda não totalmente solta no lote, se define no alinhamento da face frontal, com um pequeno recuo que se une ao afastamento na lateral esquerda. Essas situações vão deixando de estar presentes ao longo da década de 20, quando cresce a adoção da compartimentação, de medidas de privacidade, de alternativas de circulação e quando, segundo Reis Filho (2002, p.58), surge a "preocupação de isolar a casa em meio a um jardim".

Figura 1: Projeto da casa Godofredo Carvalho, Rua Florêncio de Abreu.
Fonte: Processo nº 26 de 1923 do Acervo APHRP.

Analisando essa prancha observamos na parte inferior à direita a assinatura "F. di Pace, Architecto. Rua São Bento 93A. São Paulo", evidenciando a presença de agentes da capital atuando na cidade interiorana de Ribeirão Preto[3], atitude da classe alta que denota uma conotação simbólica autoral: a exibição através da habitação com autoria de um profissional de fora da cidade confirmaria o *status* de seu proprietário.

Nas casas de classe alta, os apontamentos da habitação burguesa europeia se faz presente de maneira sutil e gradual ao longo do período, no entanto, é nos exemplares apalacetados que o conceito definido por Carvalho (1999, p.251) como "padrões habitacionais representativos da moderna ordem social" se materializa de maneira inquestionável.

Os palacetes

Dentre os exemplares de palacete do período está a residência projetada para o fazendeiro e político Américo Batista[4], na esquina entre as ruas Lafaiete e Visconde de Inhaúma, no ano de 1922. O projeto conta com um extenso programa dividido em dois pavimentos no corpo principal da edificação, e na edícula dos fundos. No pavimento térreo estão os três alpendres, *hall*, sala de visitas, escritório, sala de jantar, salão de música, saleta, copa, cozinha, engomar e despensa; e no pavimento superior, quatro quartos, dois *toilettes*, um *w.c.* e dois *w.c. banho*, uma rouparia, uma sala de café, *hall*, e dois terraços. A edícula conta com: tanque de roupas, garagem e moradia de empregados (com despensa, cozinha, *w.c.*, tanque coberto e dois quartos, localizados no pavimento superior) e, como afirma Lemos (1978, p.149), toda edificação aglutinada num só telhado. Podemos corroborar com a convicção de Lemos (1989, p. 74) de que "a construção de serviço, separada da casa e no fundo do quintal, seja invenção brasileira, pelo menos paulista, nascida junto com o automóvel particular", uma vez que a maior parte destes palecetes tem na edícula o espaço destinado à garagem.

A casa de propriedade de Américo Batista, deixa claro o "estojo" de Walter Benjamin com uma extensa compartimentação da planta nos diversos usos, não deixando margem para a sobreposição de funções dentro da casa. Visitas, jantar, música, saleta e escritório, cada ambiente uma função, uma figura e um papel dentro da habitação. O próprio nome conferido

---

[3]A identificação de profissionais atuantes fora de Ribeirão Preto foi realizada através das assinaturas, que frequentemente traziam um carimbo do escritório com o endereço remetendo à capital. Para a tese será realizada uma busca comparativa entre a listagem de profissionais encontrados na cidade e demais pesquisas no período sobre São Paulo, como de Jorge Lody (2015) e Silvia Fischer (2005).

[4]Segundo Rosa e Registro (2007, p. 43) Américo Batista foi: "Cafeicultor, suplente de vereador, assumiu o poder de 1914 a 1917 e, de 1929 a 1932. Além disso, foi eleito vereador para o triênio 1936 e 1939, ocasião em que foi presidente da Câmara pelo PRP."

ao projeto na prancha induz a pensar no "morar à francesa": "Projeto para uma Villa, propriedade de Ilmo. Sr. Américo Batista".

Outra representação simbólica da casa são seus acessos que acontecem através de três alpendres, cada um destinado claramente a uma função: o primeiro, localizado na lateral direita da Rua Lafaiete dá acesso ao *hall*, e por sua vez ao escritório e à sala de visitas, sendo a entrada de social da casa; o segundo, localizado na lateral esquerda da mesma fachada, dá acesso à sala de jantar, parecendo ser um acesso mais íntimo; e o terceiro alpendre se localiza nos fundos da edificação, na Rua Visconde de Inhaúma, abrindo para a zona de serviço da casa.

As maquinarias de conforto doméstico mencionadas por Beguin, podem ser identificadas nesse projeto de palacete nos três sanitários, todos localizados no pavimento superior. Luciano Pateta (1987, p.13) afirma que a classe burguesa dava "primazia ao conforto, amava o progresso (especialmente quando melhorava suas condições de vida), amava as novidades", sendo essa clientela a responsável pelo progresso nas instalações técnicas e nos serviços sanitários. Os projetos analisados confirmam que houve em Ribeirão Preto no começo do século XX uma classe social consumidora do conforto, uma vez que, em todos os projetos analisados foi aferido a existência de diversas comodidades, entre elas, os banheiros fazendo parte do corpo da habitação. Cabe mencionar que, mesmo sendo previsto, no Art. 102 do Código de Posturas da Câmara Municipal de Ribeirão Preto de 1921, a obrigatoriedade de água canalizada e esgoto para a ocupação de uma edificação, nas habitações populares ainda é possível observar casas onde não eram previstas nenhuma instalação sanitárias em projeto.

A normativa imposta pelos Códigos de Postura, tinha como finalidade a preocupação com a higiene, com a segurança das obras e com o embelezamento da cidade, como anuncia o Art. 30 do Código de Posturas da Câmara Municipal de Ribeirão Preto de 1902. Eram previstas nessa lei áreas para iluminação e ventilação natural, dentro de todos os cômodos, revestimentos adequados para cozinhas e sanitários, além da manutenção adequada dos edifícios, como por exemplo, a caiação anual das pinturas externas. Podemos perceber que nos projetos essas medidas, cujo objetivo era a higiene, eram respeitadas pela classe alta, sendo uma questão de maior controle por parte do Estado para as classes mais baixas da população, fato observado também por Lemos (1999, p.21) ao aferir que o Código Municipal de São Paulo de 1886 "estabelece regras não extensíveis à classe média" direcionando algumas partes da legislação para classes operárias.

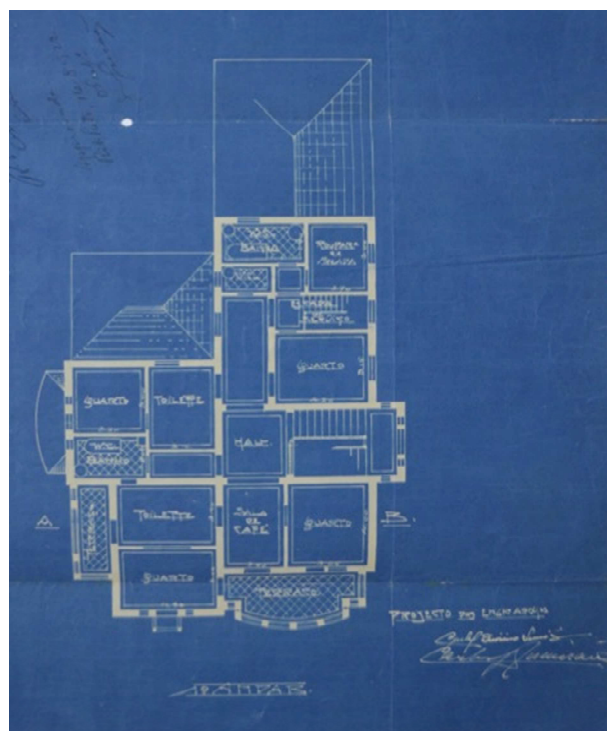
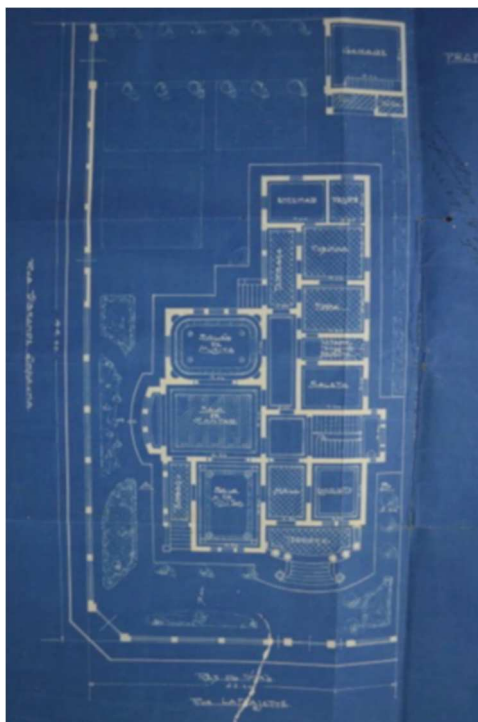



Figura 2 e 3: Plantas da casa Américo Batista, entre as ruas Lafaiete e Visconde de Inhaúma.
Fonte: Processo nº 163 de 1922 do Acervo APHRP.

A sofisticação dessas casas, se faz notar, não apenas pela compartimentação e pelos programas, mas também pelo requinte da ornamentação das fachadas. Lemos (1989, p.50) chama a atenção para a presença do ecletismo nas casas paulistanas: "A par de novos partidos, nova ornamentação, novos estilos. Era o ecletismo. Era principalmente, o neoclássico totalmente despoliciado que chegou ao desregramento. Era o apelo à imaginação." É importante apontar que constatamos nos palacetes levantados também a forte presença de referências à arquitetura Neocolonial, *Art-Nouveau, Art-Déco, Arts and Crafts* e de uma nova "maneira moderna de se viver no início do século XX[5]", representada pelo *bungalow.*

A fachada da casa de Américo Batista, nos mostra como a habitação burguesa sofreu modificações em relação aos anos anteriores do final do século XIX, quando predominava os estilemas classicizantes referidos por Lemos (1989,p.50). Podemos observar que esse projeto não conta com a platibanda ornamentada dos projetos ecléticos, ao invés, permite que seja visto o telhado movimentado, com beirais, resultante da volumetria assimétrica da edificação. Chama a atenção também que as paredes externas estejam desenhadas com textura, provável

[5]Janjulio (2009, p.146) afirma que o *bungalow* não pode ser considerado um estilo, mas sim uma maneira de morar que leva em consideração principalmente o conforto e a adequação do morador ao entorno.

representação de tijolos à vista que, juntamente com as floreiras, podem ser consideradas características dos movimentos que buscavam uma nova linguagem arquitetônica. Notamos ainda que a fachada apresenta uma variedade de dimensões e acabamentos de esquadrias, com verga reta ou em arco, e de guarda corpos ornamentados, indicando uma liberdade compositiva.

Figura 4: Fachada lateral da casa Américo Batista.
Fonte: Processo nº 163 de 1922 do Acervo APHRP.

A casa da Rua Lafaiete de propriedade de Américo Batista tem a assinatura dos "engenheiros-arquitetos" Carlos Rosencrantz e Carlos Simões, agentes que, como atesta o carimbo em planta, atuavam na cidade de São Paulo. Além destes profissionais citados, outro escritório técnico que assina dois projetos de palacetes na cidade de Ribeirão Preto, ambos para a família Junqueira, é Salles Oliveira e Valle Ltda. Uma das casas projetada, para ser construída na rua Tibiriçá n°68, esquina da rua Campos Salles, é de propriedade de outro cafeicultor, Manoel M. Junqueira[6], que também exerceu cargos políticos na cidade.

[6]Segundo Rosa e Registro (2007, p.334-335) Manoel M. Junqueira foi: "fazendeiro e proprietários das fazendas Santa Amélia, Pau D'alho e Nova Junqueira. Foi eleito vereador em diversas legislaturas, entre os anos de 1902 e 1920, e ocupou o cargo de presidente da Câmara durante os anos de 1905 e 1908."

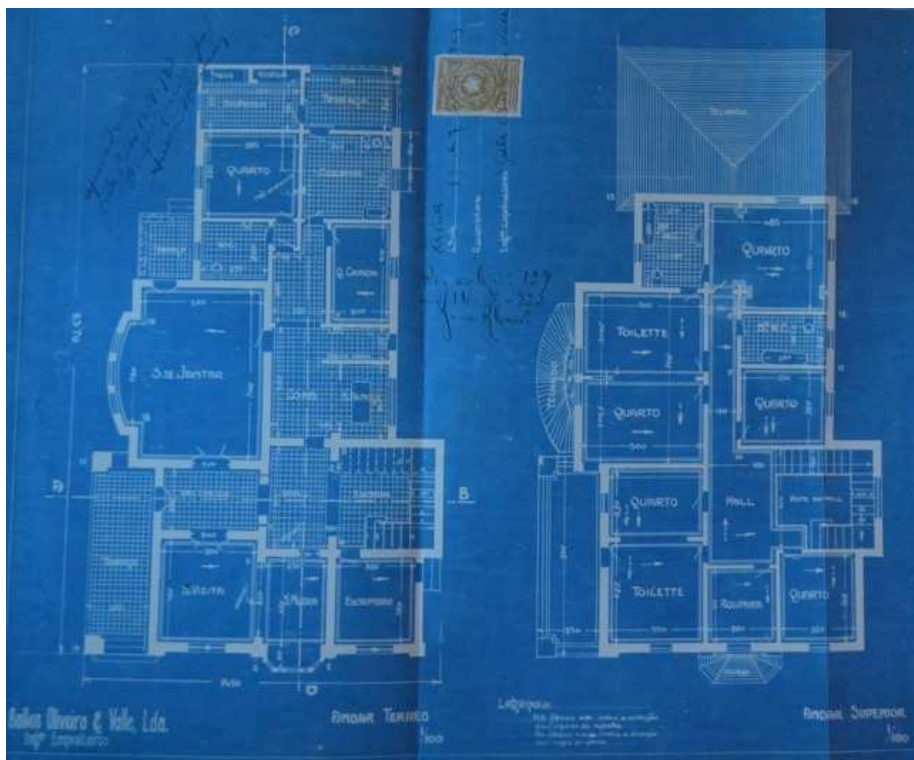



Figura 5: Plantas da casa Manoel Junqueira, rua Tibiriça n°68.
Fonte: Processo nº 127 de 1923 do Acervo APHRP.

O extenso programa da casa de Manoel Junqueira conta com uma excessiva compartimentação no pavimento térreo, valendo destacar a existência de terraço, vestíbulo e *hall* em sequência, ou seja, três espaços destinados a recepcionar os visitantes e, ao mesmo tempo, a assegurar a privacidade dos moradores. Ainda no térreo, o programa é composto por sala de visitas, sala de música, escritório, sala de jantar, copa, sala de almoço, *w.c.*, quarto, quarto da criada (o projeto não contempla a construção de edícula, estando o quarto da empregada definido dentro do corpo principal da habitação), cozinha, terraço, despensa e adega. O pavimento superior conta com cinco quartos, dois *toilettes*, uma rouparia e dois *w.c.*, *hall* e corredor de circulação. Observamos que os dois *toilettes* se ligam com os quartos, como se fossem espaços contínuos, e que um dos *w.c.* tem a abertura da porta diretamente para dois quartos, formando suítes, uma singularidade que não foi observada em nenhum outro projeto, até o momento. Se compararmos a copa dessa residência com a copa da casa da Rua Florêncio de Abreu s/n, pertencente a Godofredo de Carvalho, percebemos que, muito embora tenha uma dimensão maior, esse espaço continua se caracterizando como distribuidor, não se configurando apenas como um ambiente de permanência.

Na fachada principal é possível observar a presença de elementos que Lemos (1989, p. 183-184) aponta como características do "neocolonial simplificado", entendendo a expressão,

segundo a definição do autor, como “as primeiras adaptações populares” do movimento, que surgiriam em parte por decorrência desta crise de recursos gerada pela Primeira Guerra. As características apontadas para essa vertente do movimento são: profundos beirais, uso de tijolo aparente, presença de varandas, guarda-corpos ornamentados com meia lua, faixa contínua na altura das janelas apresentando relevos decorativos, jardineira em balanço na parte inferior das janelas e o uso de vitrais. Dentre essas características, a única que não está presente nessa casa da rua Tibiriçá n°68, é a ornamentação em meia lua dos guarda-corpos.

Contudo, o uso do tijolo aparente e a base de pedra pode ser atribuídos também ao Arts and Crafts, juntamente com o uso da *baywindow* na sala de música que compõe a volumetria externa, e a mansarda na cobertura, somando características da arquitetura residencial de inspiração nórdica, nos rementendo mais uma vez à dificuldade de atribuição estilística para essas casas.

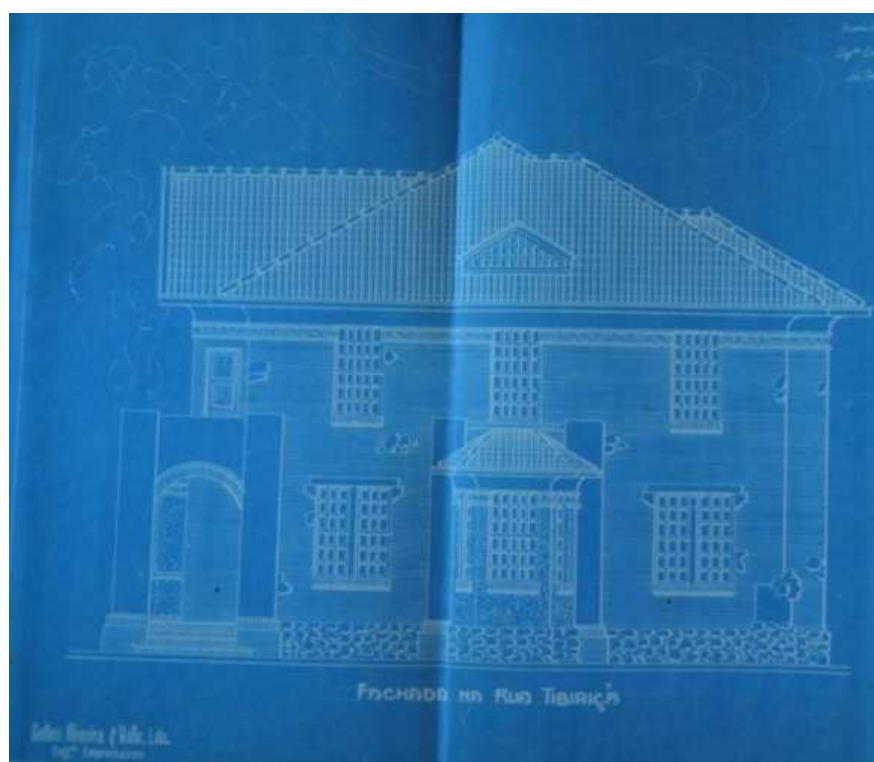



Figura 6: Fachada da casa Manoel Junqueira, rua Tibiriça n°68.
Fonte: Processo nº 127 de 1923 do Acervo APHRP

Além dos casos já citados, foram localizados dois palacetes assinados pelo arquiteto Arnaldo Maia Lello, e ainda o projeto do Palacete Innecchi, assinado por Pujol Junior, ambos profissionais residentes e atuantes na cidade de São Paulo, considerados como profissionais de *status* para a autoria destes projetos. A constatação da afirmação de *status* obtida por meio

da atuação desses profissionais titulados "de fora", ou mesmo daqueles residentes na cidade – "architecto", engenheiros ou engenheiros-arquitetos –, é inegável, porém, de modo algum lhes assegura a exclusividade na qualidade projetual, ou numa atuação inovadora, e menos ainda uma hegemonia na produção encontrada no acervo pesquisado. Através do primeiro mapeamento quantitativo realizado no acervo do APHRP é possível afirmar que os profissionais práticos licenciados Baudílio Domingues e Cícero Martins Brandão são os nomes mais atuantes na execução de projetos habitacionais na cidade de Ribeirão Preto, em detrimento de profissionais locais, titulados pela Escola Politécnica da Universidade de São Paulo, como os engenheiros Antônio Soares Romeu e Dário Cordovil Guedes.

O projeto da casa da Rua Campos Salles s/n. de propriedade de Dr. Mario Fiori, é um exemplar apalacetado projetado por Cícero Martins Brandão em 1925. O edifício de dois pavimentos solto no lote tem como programa: terraço, *hall*, sala de visitas, sala de jantar, escritório, copa, cozinha, sala de costura, banheiro e *w.c.* e um dormitório no pavimento inferior; e quatro dormitórios, um *toilette*, *hall*, banheiro e *w.c.* e três terraços no pavimento superior.

O programa deste projeto se assemelha muito à maioria dos aprovados no período, entretanto, chama a atenção por ter sido o único exemplar encontrado, dentro do recorte temporal, que apresenta sala de visitas e sala de jantar dispostas no mesmo ambiente sem nenhuma parede entre elas, podendo ser considerado um precursor, uma vez que a compartimentação excessiva da planta da casa burguesa vai ser motivo de rejeição, a partir de meados do século XX, com a chegada do modernismo.

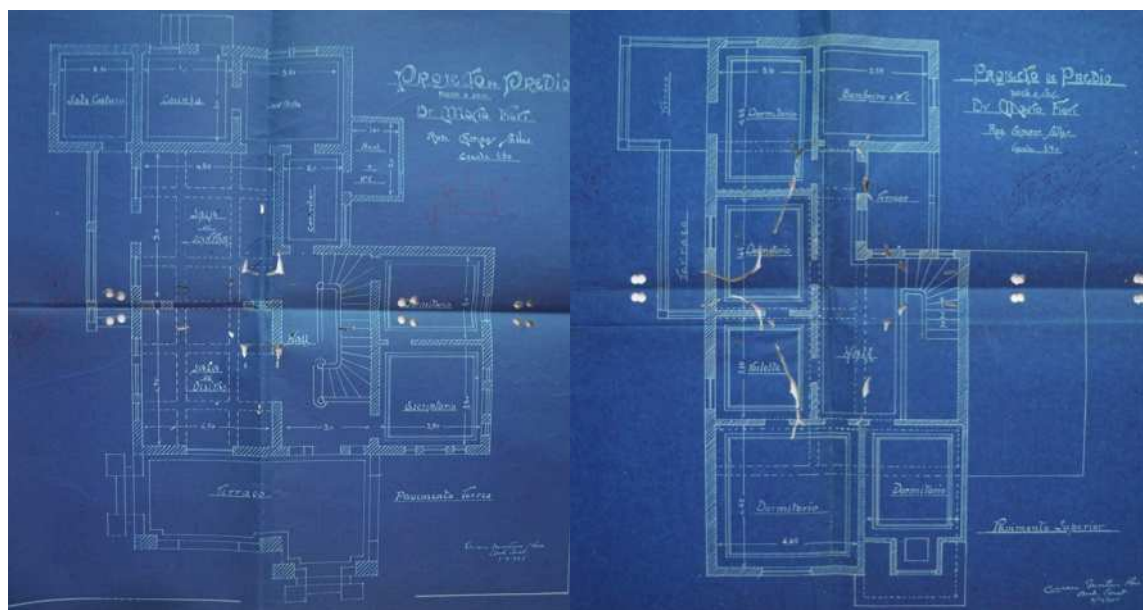



Figura 7 e 8: Plantas da Casa Mario Fiori, rua Campos Salles.
Fonte: Processo nº 57 de 1925 do Acervo APHRP.

A fachada principal da casa projetada por Cícero Martins Brandão tem a presença de diversas texturas, todas ligadas a materiais naturais, sem revestimento e com poucos ornamentos. O pavimento térreo é representado com revestimento de pedra e uma pequena parte de tijolos à vista, e o pavimento superior aparentemente de madeira e tijolo à vista. Tais características podem remeter à definição de Janjulio (2009, p.16-18) para o movimento *Arts and Crafts*, quando aponta o regionalismo, o uso dos materiais naturais e a preservação das técnicas tradicionais de construção como protesto à industrialização e a um desejo de "retorno à natureza".

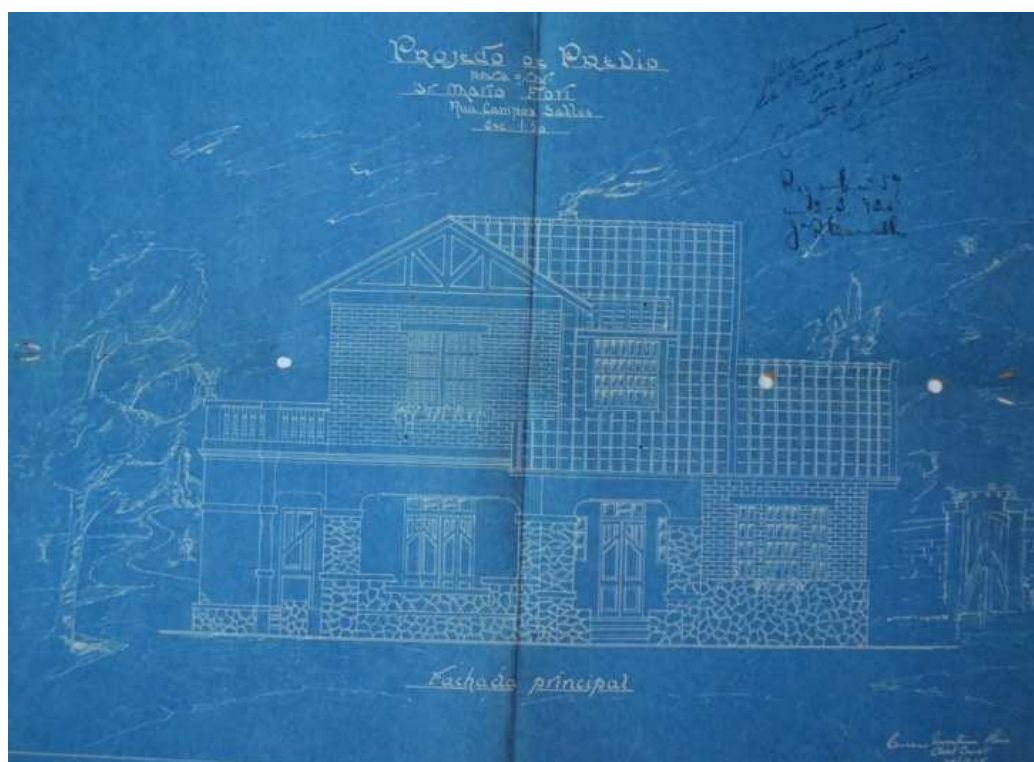



Figura 9: Fachada da casa Mario Fiori, rua Campos Salles.
Fonte: Processo nº 57 de 1925 do Acervo APHRP.

Considerações Finais

O panorama europeu de finais do século XIX, inaugura o novo século, fazendo emergir a casa burguesa fundamentada nos novos princípios de privacidade, higiene e conforto, decorrente dos valores atribuídos à família. Estes conceitos são percebidos de maneira pragmática e de modo comparativo através dos programas arquitetônicos e da distribuição espacial, dos projetos residenciais para construção aprovados em Ribeirão Preto durante as duas primeiras décadas do século XX, levantados na pesquisa documental no Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto (APHRP).

A análise dos exemplares permitiu identificar a incorporação dos significados da casa e das novas maneiras de morar pela classe alta de Ribeirão Preto no início do século XX. As relações estabelecidas entre a casa e a sociedade burguesa emergente, contou com o uso de ambientes como estratégias do privado, transparecendo nas plantas compartimentadas, na diversificação dos programas, na articulação hierarquizada dos espaços e na determinação rigorosa dos acessos. O conforto e a higiene, independentemente das exigências legais, foram cuidadosamente incorporados nos projetos das casas da classe alta, utilizando os novos recursos construtivos adotados pelos profissionais, tanto titulados quando os licenciados. A sofisticação se expressou nos novos programas, mas também na busca pelo apuro estético constatado nas fachadas, incluindo elementos arquitetônicos característicos das novas ideias, movimentos e estilos da época, que buscavam se identificar com novas expressões arquitetônica, como o neocolonial, *Arts and Crafts*, e o *bungalow*.

A investigação permitiu verificar a atuação de agentes arquitetos, engenheiros, ou engenheiros-arquitetos, sejam residentes na cidade de Ribeirão Preto, sejam da capital paulista, que assinaram projetos de casas sofisticadas de proprietários abastados como símbolo de riqueza e poder, mostrando ainda que os profissionais não titulados, chamados de práticos licenciados, foram responsáveis pela autoria da maior parte desses projetos de residências, e deixando evidente que ambos apresentavam propostas compatíveis em qualidade projetual e atualização profissional.

Referências

Livros

BEGUIN, François. **As máquinas inglesas do conforto.** In Espaço & Debates n° 34. São Paulo: Cortez:1991, p. 39-54.

BENJAMIN, Walter. **Paris, capital do século XIX**. In: KOTHE, Flávio R. (org.). Walter Benjamin. São Paulo: Ática, 1985, p. 30-43.

CARVALHO, Maria Cristina Wolf de. **Ramos de Azevedo**. São Paulo: EDUSP, 1999.

CHALHOUB, Sidney. **Cidade febril**: cortiços e epidemias na Corte Imperial. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CORONA, Eduardo; LEMOS, Carlos A. C. **Dicionário da arquitetura brasileira**. São Paulo: Artshow Books, 1972.

FISCHER, Sylvia. **Os Arquitetos da Poli**: Ensino e Profissão em São Paulo. Edusp: São Paulo, 2005.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder.** Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

GUADET,Julien. **Éléments et théorie de l'architecture: cours professé à l'ÉcoleNationale et SpécialedesBeaux-Arts.** 4.ed. Paris: Librairie de Ia constructionmoderne, 1909. 4v.

HOMEM, Maria Cecília Naclério. **O palacete paulistano e outras formas de morar da elite cafeeira**: 1867-1918. São Paulo, Martins Fontes, 1996.

LEMOS, Carlos Alberto Cerqueira. **Alvenaria burguesa**: breve história da arquitetura residencial de tijolos em São Paulo a partir do ciclo econômico liderado pelo café . 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Nobel, 1989.

__________________. **Cozinhas, etc**.: um estudo sobre as zonas da casa paulista. São Paulo: Perspectiva, 1978.

__________________. **A república ensina a morar (melhor)**. São Paulo: Hucitec, 1999.

PATETTA, L. **Considerações sobre o Ecletismo na Europa**. In. FABRIS, Annateresa. Ecletismo na Arquitetura Brasileira. São Paulo: Studio Nobel: EDUSP. 1987.

PEREIRA, Sandra Marques. **Casa e mudança social**: uma leitura das transformações da sociedade portuguesa a partir da casa. 2ed. Casal de Cambra, Portugal: Caleidoscópio Edição e Artes Gráficas, 2016.

PERROT, Michelle. **Maneiras de morar**. In: História da Vida Privada. Da Revolução Francesa à Primeira Guerra. PERROT, Michelle (org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

REIS FILHO, Nestor Goulart. **Quadro da arquitetura no Brasil.** 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

ROSA, L. R. O.; REGISTRO, T. C. **Ruas e Caminhos**: um passeio pela história de Ribeirão Preto. Ribeirão Preto: Padre Feijó, 2007.

RYBCZNSKI, Witold. **Casa**: pequena história de umaidéia. 2º tiragem. Rio de Janeiro: Record, 2002.

Teses e dissertações

JANJULIO, Maristela da Silva. **Arquitetura residencial paulistana dos anos 1920**: ressonâncias do artsandcrafts?. 2009. Dissertação (Mestrado em Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo) - Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2009. Acesso em: 2017-05-10.

LODY, Jorge. **Arquitetura e cidade**: obras particulares em São Paulo, 1906-1915. 2015. Tese (Doutorado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

Leis ou Decretos

Ribeirão Preto. Câmara Municipal. Código de Posturas. Ribeirão Preto, 1902.

Ribeirão Preto. Câmara Municipal. Código de Posturas. Ribeirão Preto, 1921.

A CASA-SEDE DA FAZENDA DA TAFONA: ORGANIZAÇÃO E EVOLUÇÃO DE UMA VIVENDA LUSO-BRASILEIRA

Ciane Luísa Junges
Graduanda em Arquitetura e Urbanismo / Universidade Federal de Santa Maria – Campus Cachoeira do Sul
cianejunges@gmail.com

Leonardo Ivo Gomes de Franceschi
Graduando em Arquitetura e Urbanismo / Universidade Federal de Santa Maria – Campus Cachoeira do Sul
leonardogfranceschi@gmail.com

Ana Rita Pereira Wollmann
Profa. MSc. Engenheira Civil / Universidade Federal de Santa Maria – Campus Cachoeira do Sul
anaritaw@gmail.com

Mateus Rosada
Prof. Dr. Arquiteto e Urbanista / Universidade Federal de Santa Maria – Campus Cachoeira do Sul
mateus.rosada@ufsm.br

Um olhar atento à trajetória da casa estancieira pode sugerir uma interpretação de sua evolução como produto regional. Essa arquitetura parece ter atingido seu apogeu de inteligência empírica em meados do século XIX, através de uma experimentação prática que incluía apropriação de materiais locais e métodos construtivos compatíveis com esses materiais (LUCCAS, 2003, p.113).

A Estância São José localiza-se no distrito de Cordilheira, em Cachoeira do Sul e está diretamente ligada com a formação do município. É conhecida como Fazenda da Tafona, por possuir até os dias atuais uma tafona (engenho para moenda de mandioca e produção de farinha) original, dos tempos de sua construção. O histórico da família proprietária está relativamente bem documentado, o que nos permite elaborar uma interessante análise sobre os modos de vida e a relação entre os moradores da casa-sede e a construção.

João Pereira Fortes e a ocupação do território

A Fazenda da Tafona possui uma história que se confunde com a formação de Rio Pardo e de Cachoeira do Sul, dois dos municípios mais antigos do território gaúcho. Inicia-se

com a chegada na região, na década de 1750[1], de João Pereira Teixeira d'Águeda, açoriano da Vila do Topo, na Ilha de São Jorge. Por esse período, o chamado Continente de São Pedro passava por profundas transformações, decorrentes dos desdobramentos do tratado de Madri (1750), com a ocupação do território pelos portugueses e grandes embates com os espanhóis pelo interior. O avanço pelo território se deu especialmente por via aquática, antes de serem abertas as vias terrestres mais bem estruturadas. Por isso, os municípios mais antigos do Estado surgiram próximos à costa, aos lagos e lagunas e subindo-se o Rio Jacuí, à época chamado de Rio Guaíba.

A posse da terra se dava através da concessão de sesmarias régias: o governo da metrópole concedia grandes glebas de terra a povoadores que possuíam capacidade econômica ou militar para defendê-las, como forma de assegurar o controle português no território. As sesmarias constituíam-se de grandes extensões de terra, com dimensões que iam de uma légua (6.660m) quadrada para mais, em formato que era, teoricamente, quadrado ou retangular, mas que na prática acabava por se limitar pelos cursos d'água e acidentes geográficos. Em meados de século XVIII, as concessões passam a se dar no território não explorado a leste da capital, ao longo do Vale do Jacuí. Um dos sesmeiros foi João Pereira d'Águeda, que atuou como combatente nas milícias provisórias e auxiliou também na construção do forte rio-pardense de Jesus-Maria-José. Acabou por mudar o sobrenome, após esse trabalho, para João Pereira Fortes. Recebeu, juntamente com seus irmãos Antônio e Miguel, uma imensa faixa de terras na margem esquerda do Rio Jacuí, abrangendo partes dos atuais municípios de Rio Pardo e Cachoeira do Sul (RITZEL, 2012, p.07). Recebeu, ainda, no mês de abril do ano de 1794, a concessão da sesmaria situada entre os rios Piquiri e Jacuí, fundando, nessas terras, a Estância da Boa Vista (RIO GRANDE DO SUL, 1995, p.308).

Tempos antes, em 1755, Pereira Fortes se casou-se com Eugenia Rosa Ribeiro, também açoriana, e o casal teve onze filhos: Joana Rosa, Gertrudes Rosa, Catharina Antônia, Escolástica Joaquina, Eugenia Rosa, Rosa Joaquina, Maria Santa, Ricardo Antônio, João, Antônio e Floriana. No seu inventário, feito logo depois do falecimento de sua esposa, em 1812, está descrita a existência da chácara que habitava, de edificações de moradia, uma tafona, equipamentos de moenda de farinha de mandioca, plantações de mandioca, bois tafoneiros (força motriz para o maquinário) e escravos tafoneiros (especializados na produção de farinha). Também são descritos alguns milhares de cabeças de gado bovino, centenas de

[1] O registro mais antigo conhecido da presença de João Pereira d'Águeda no Brasil é seu casamento com Eugênia Rosa Ribeiro em Rio Pardo, no ano de 1755.

equinos, ovinos e muares, além de plantações de trigo e outras propriedades de terra (SILVA, 2004).

Segundo tradição oral da família proprietária (SILVA, 2017), a tafona descrita no inventário (e também no testamento de Eugênia Rosa, um ano anterior a este) seria a que se mantém até os dias de hoje na Estância São José e é possível que seja vários anos anterior a isso, uma vez que em 1783 João Pereira Fortes estabeleceu sociedade com Mateus Simões Pires e, no contrato, estava declarado que possuíam, individualmente, diversas propriedades, sendo mencionada uma tafona em comum que se imagina ser o mesmo engenho de farinha do testamento. Assim, antes mesmo da existência de uma casa-sede, é bastante possível que já houvesse naquelas paragens a conhecida tafona.

As terras que hoje formam a Estância São José eram parte da imensa sesmaria de Pereira Fortes e foram concedidas, por testamento e dote, à filha Rosa Joaquina, casada em 1798 em Rio Pardo com o norte-português José Vieira da Cunha, conforme a certidão de matrimônio que se segue:

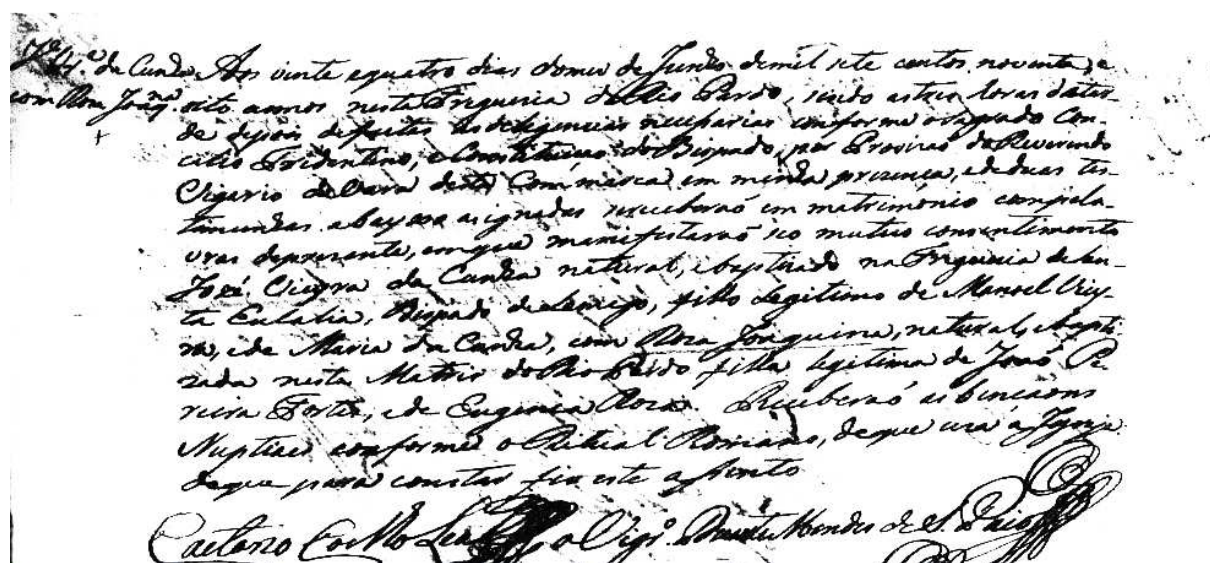



Figura 1: Certidão do casamento de José Vieira da Cunha com Rosa Joaquina. Freguesia de Nossa Senhora da Conceição do Rio Pardo (1798). Fonte: PARÓQUIA, 1798.

A primeira geração da Tafona: Rosa Joaquina e José Vieira da Cunha

José Vieira da Cunha era natural da Freguesia de Santa Eulália, no Bispado de Lamego, na região norte de Portugal, e cremos que de lá tenha trazido influências que reverberaram na forma e na distribuição de espaços da casa-sede da Estância São José. Ou

seja, se de um lado temos o conhecimento dos Pereira Fortes, açorianos, de outro, temos o dos Vieira da Cunha, portuenses.

Figura 2: Imagem mais antiga da sede da fazenda, por ocasião de um passeio ciclístico (1909).
Foto: Acervo de Maria Irtília Vieira da Cunha Silva.

José veio para a província do Rio Grande e trabalhou como caixeiro, comercializando, além dos produtos mais comuns, mercadorias provenientes de pilhagens de fazendas disputadas por espanhóis e portugueses, as conhecidas farinhas de guerra (SILVA, 2017). Segundo relatos da família proprietária, teria construído, junto com sua esposa, a sede da Estância São José perto do ano de 1813, logo depois do inventário de seu sogro, que concedeu de herança a Rosa Joaquina as terras que conformaram a propriedade. No entanto, é possível que a sede seja mais antiga e tenha sido construída logo depois do casamento de José e Rosa, em 1798, e que o testamento apenas tenha oficializado a posse de uma parte da sesmaria dos Pereira Fortes que já era ocupada de fato pela família formada por Rosa Joaquina, com seus sete filhos (Liberato, Florisbela, Pampilho, Isabel, Hermelinda, Teobaldo e Israel) e alguns agregados.

Figura 3: Provável contorno da casa-sede e da tafona em sua primeira conformação, 1813 ou anterior. Desenho: Marcele Marin, Elisa Fontoura, Leonardo Franceschi e Mateus Rosada, 2017.

Por não ser, inicialmente, homem de grandes posses, dado que era caixeiro, acreditamos que a sede construída por José Vieira da Cunha tenha tido dimensões mais acanhadas e que foi sendo ampliada sucessivamente. O telhado rebaixado, estendido, da parte da sala de jantar, nos faz crer que a casa tenha sido, inicialmente, retangular, acompanhando o perímetro do telhado do corpo principal, que se apoia em paredes de 45cm de espessura, conforme a planta que destacamos acima, possuindo, talvez, um corpo destacado, em "L", para a cozinha. Dentro dessa hipótese, a varanda da casa, onde se davam os trabalhos domésticos e as refeições, também deveria ocupar uma área dentro do corpo principal, que teria uma distribuição interna um pouco diferente da atual.

Nesta geração há registros de diversos integrantes da família habitando a sede da fazenda, como Hilário Pereira Fortes (Barão do Viamão) e o médico José Pereira Goulart, junto aos ramos principais da família, comportando grande quantidade de moradores. Sendo possivelmente ainda do segundo quartel do século XIX, a ampliação da morada, com a construção do "puxado" no telhado e criação da varanda/sala de jantar atual, com paredes externas da mesma espessura das do corpo principal e inicial da casa, ainda com cozinha externa ou dentro do retângula da sede, conforme figura que se segue.

Figura 4: Provável contorno da casa-sede e da tafona em sua segunda conformação, posterior a 1813.
Desenho: Marcele Marin, Elisa Fontoura, Leonardo Franceschi e Mateus Rosada, 2017.

A segunda geração: Pamphilo e Clara Vieira da Cunha

Os sucessores de José e Rosa Vieira da Cunha seriam um retrato muito bem acabado do costume luso-brasileiro de casamentos entre parentes, muito difundido pelas famílias para manutenção dos bens dentro do núcleo familiar. Isso se deu por dois casamentos entre parentes ocorridos na mesma geração.

O primeiro casamento interparental dos Vieira da Cunha ocorreu com a união do primogênito de José e Rosa, Liberato que, enviuvando de sua esposa Marianna, contrai segundo matrimônio com sua prima Maria Vieira da Cruz Brilhante (filha do irmão de José, Manoel Vieira da Cunha), também viúva (com primeiro casamento com Manoel Antônio da Cruz Brilhante), já mãe de cinco filhos, dos quais três vieram morar na Fazenda da Tafona.

Ocorre que uma das filhas mais novas do primeiro casamento de Maria, Clara Vieira da Cruz Brilhante, então enteada de Liberato, casou-se com o irmão deste, Pamphilo Vieira da Cunha, 14 anos mais velho que ela (SILVA, 2017). Assim, Pamphilo tornou-se esposo de sua prima em segundo grau, cunhado de seus primos-sobrinhos, genro de sua prima-cunhada e de seu próprio irmão, num exemplo de como chegavam a ser imbricadas, complexas e até divertidas as uniões interparentais no Brasil do século XIX. Liberato e Clara tiveram cinco filhos: Liberato Sobrinho, Ritta, Maria Amália, Itelvina e José Sebastião Vieira da Cunha.

Figura 5: Provável contorno da casa-sede e da tafona em sua terceira conformação, do século XIX.
Desenho: Marcele Marin, Elisa Fontoura, Leonardo Franceschi e Mateus Rosada, 2017.

A terceira geração da Tafona: José Sebastião Vieira da Cunha

José Sebastião, filho de Clara e Pamphilo, é o proprietário de quem há mais vestígios ainda presentes na fazenda. Nasceu em 1846, sobrinho da proprietária da fazenda no período, Anna Vieira da Cruz Brilhante (irmã mais velha de Clara), em 1866 vai para o Rio de Janeiro, para servir ao exército na Guerra do Paraguai, mas sua tia consegue um substituto para ir em seu lugar. Sebastião mantém-se trabalhando em um estabelecimento comercial na capital do império até 1869, quando retorna a Cachoeira do Sul por motivo do falecimento de seu pai, para assumir os negócios da fazenda de criação de gado da tia, que eram responsabilidade de Pamphilo. José Sebastião, como herdeiro universal de Anna Vieira da Cruz Brilhante, torna-se o proprietário da estância (RITZEL, 2012, p.5). Em 1870, casa-se com a prima (mais um casamento interparental!) Maria Manoela Pereira e com ela tem dez filhos: Pamphilo, Emília, Afonso, Eduardo, Hermínia, Maria, Manoel, Hugo, Julieta e Marieta. Ainda que com uma família tão numerosa, não há documentos ou mesmo indícios na construção que indiquem que José Sebastião tenha realizado alguma modificação significativa na casa-sede.

No fim do século, a abolição da escravatura atingiu fortemente a produção da tafona da Estância São José e José Sebastião decidiu por encerrar as atividades do engenho de farinha alguns anos depois, em 1895 (SILVA, 2017). A produção de farinha foi descontinuada, mas o galpão e o maquinário se mantiveram, ainda que sem uso. A fazenda

continuou a criar gado e a ter outras culturas de menor importância econômica. Quando da morte de José Sebastião, em 1916, a estância se constituía de uma légua de campos à margem do rio Piquiri, ocupados com a criação de aproximadamente três mil cabeças de gado. Também se extraiu carbonato de cálcio em pequena escala, devido às dificuldades no transporte (RITZEL, 2012, p.7).

A fazenda dividida: a sede sob Emília Vieira da Cunha

Com a morte de José Sebastião, a fazenda foi dividida em várias partes entre os herdeiros. A seção que abriga a casa-sede e a tafona ficou com a segunda dos onze filhos de José Sebastião e Maria Manoela: Emília Vieira da Cunha, nascida em 1872, conhecida por Miloca. Com a tafona desativada na última década do oitocentos e as divisões, a atividade na Estância São José diminuiu, assim como as modificações no casarão. Muitos membros da família se mudaram para a cidade e a casa passou a ter muito poucos moradores, uma vez que Emília permaneceu solteira, sem filhos. Residiram na sede, além de Miloca, a cozinheira Crescência, negra, ex-escrava, e a empregada Xandica, índia que fôra dada de presente a Emília quando esta nasceu.

De posse de uma fazenda diminuída, que lhe proporcionava poucos rendimentos, e habitando uma sede de mais de 350m^2 (somente a casa, excetuando-se a área da tafona), Emília pouco conseguiu realizar de reparos, e a edificação passou por um longo processo de deterioração no período de cinquenta anos entre a morte de seu pai, em 1916, e seu falecimento, em 1966. O casarão, no entanto, apesar de passar a ter poucos residentes, continuou a ser o local de reunião da numerosa família Vieira da Cunha: Miloca tinha 28 sobrinhos, afora irmãos, cunhados, e os filhos dos sobrinhos, que visitavam-na e se reuniam com certa frequência (SILVA, 2017). Para receber tanta gente, algumas obras foram feitas: parecem ser intervenções dos tempos de Miloca a ampliação do "L" da casa, transformando a antiga cozinha em dormitório e criando as cozinhas limpa e suja. Nessas obras, a casa uniu-se à unidade de produção, conformando uma edificação em formato de "C". Alguns sinais da construção nos levam a acreditar que essa ampliação é a mais recente e foi realizada no século XX: há dois oitões separando o telhado das cozinhas do restante da casa, indicando que a sede antes acabava ali, além do uso, no telhado, de madeiras em bitolas industrializadas, de seção retangular (o madeiramento artesanal, do século XIX, tinha seções próximas ao quadrado).

Figura 6: Conformação da sede e da tafona após as ampliações do século XX.
Desenho: Marcele Marin, Elisa Fontoura, Leonardo Franceschi e Mateus Rosada, 2017.

Emília era extremamente religiosa e acabou por doar alguns bens da fazenda para a Igreja. Na Década de 1950 redigiu testamento no qual deixava todos os 58 hectares restantes da fazenda à Capela de São José, próxima à propriedade, o que lhe valeu uma audiência com o Papa. A proprietária da Tafona vendeu algumas terras que tinha e fez uma excursão religiosa, passando por Lourdes, Fátima e, por fim, Roma, onde se encontrou com Pio XII, que a concedeu uma indulgência, perdoando a ela e a algumas gerações de sua família.

Quando já estava bastante idosa, Emília sofreu uma queda em casa e quebrou o fêmur. Foi socorrida por sua sobrinha e afilhada Gemina Vieira da Cunha Silva, filha de seu irmão Eduardo, e foi levada para a cidade, onde poderia ter maiores cuidados médicos, e não mais residiu na Fazenda da Tafona. Durante o período em que viveu na cidade, sua sobrinha a convenceu a vender-lhe a fazenda. Em 1962, o testamento foi desfeito e realizou-se uma permuta com a área 58 hectares antes prometidos à Igreja: a fazenda foi adquirida por Gemina e utilizaram-se de 4 hectares resultantes das divisões por herança, o chamado “Farelinho”, para doar à capela e à prefeitura. No terreno foi construída a Escola Municipal de Educação Fundamental Emília Vieira da Cunha, a Igreja São José e a Associação dos Amigos da Porteira Sete, ao lado da atual propriedade.

Quando Miloca faleceu, no alto de seus 94 anos, em 1966, a casa-sede já se encontrava em avançado estado de deterioração: muitas goteiras, poucos ambientes ainda possuíam forro, vidros quebrados e uma parede, no corredor das cozinhas, inclinada e escorada com madeiras.

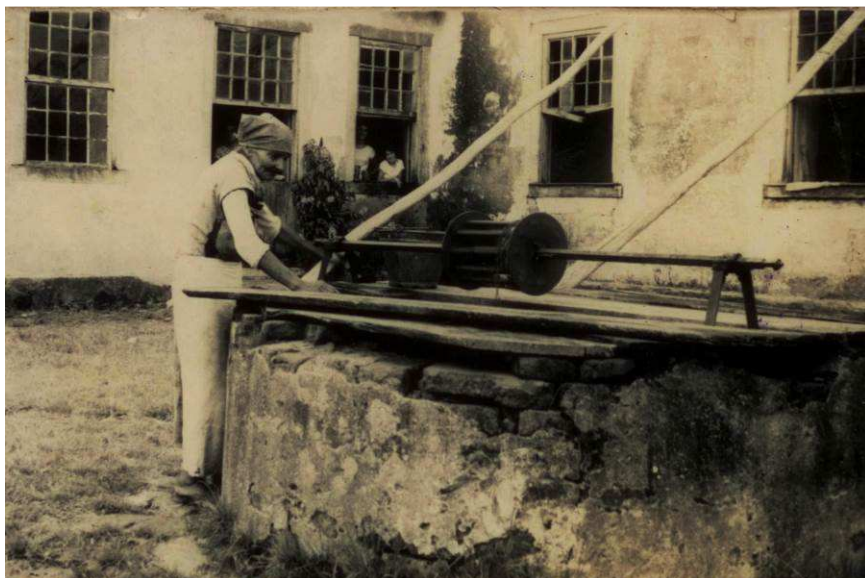



Figura 7: A índia Xandica retira água do poço. Ao fundo, a parede escorada com vigas de madeira (ca.1960). Foto: acervo de Maria Irtília Vieira da Cunha.

A quinta geração recupera a sede: Gemina Vieira da Cunha Silva

Em 1962, Gemina Vieira da Cunha Silva e seu marido, Sylvio Martins da Silva, haviam adquirido a Fazenda da Tafona de Emília. Como nova proprietária da Tafona, foi ela a grande "culpada" pela preservação da casa e de seu entorno. E, de fato, por continuar vivendo na cidade, agora o fato de a totalidade da área da propriedade ter reduzido com a divisão entre os herdeiros foi um fator que auxiliou na preservação da casa-sede e da tafona, uma vez que a fonte de renda que a manteve não dependia apenas do que se produzia na fazenda, mas das atividades urbanas dos proprietários. Gemina nutria, desde pequena, grande carinho pela fazenda de sua família, e contou em depoimentos que passava as férias na Estância São José, junto com sua mãe e com toda a família dos irmãos de seu pai. Foi também no casarão da Tafona que passou a sua lua-de-mel quando se casou com Sylvio.

Na época em que o casal adquiriu a propriedade, a casa-sede estava em condições bastante precárias. Sylvio e Gemina se viram obrigados a substituir muitos materiais e elementos construtivos que estavam deteriorados por outros, procurando manter, dentro do possível, o aspecto da casa. Durante alguns anos, realizaram as seguintes obras (SILVA, 2017):

- Troca de quase todo o reboco da casa;
- Substituição de parte das telhas originais por outras de mesmo modelo, compradas de algumas demolições;
- Troca de todo o ripamento do telhado e substituição de uma parte do caibramento;
- Demolição e reconstrução da parede do corredor da cozinha, que estava caindo;
- Instalação de novos forros de madeira na sede, mantendo o da sala de visitas, único remanescente;
- Troca de todo o assoalho e instalação de piso de pedra na sala de jantar;
- Construção de calçadas externas;
- Pintura das esquadrias, que se encontravam na madeira nua;
- Troca das guilhotinas das janelas da frente da casa por folhas de vidro pivotantes;
- Reforço da estrutura do telhado da tafona, que estava cedendo, com a inserção de pilares de madeira.

Figura 8: Conformação atual da sede e da tafona, com o restaurante edificado em anexo à tafona por Gemina Vieira da Cunha na década de 1990.
Desenho: Marcele Marin, Elisa Fontoura, Leonardo Franceschi e Mateus Rosada, 2017.

Nos anos 1990, Gemina iniciou um processo para dotar a fazenda da Tafona de estrutura para receber turistas e se tornar mais viável economicamente. Por essa época, foram construídos um restaurante anexo à tafona e uma piscina no jardim (atualmente enterrada).

Em 2001, a casa da Fazenda da Tafona foi oficialmente convertida em museu, como Casa de Memória, e inscrita junto ao Sistema Estadual de Museus. Por cerca de 8 anos foram

desenvolvidos projetos educativos, com visitas guiadas de estudantes, em intercâmbio com as escolas locais. Com o avanço da idade e já viúva, Gemina teve que deixar de lado as atividades na fazenda, mudando-se para a cidade, mas continuando seu empenho pelo reconhecimento da Estância São José como local de interesse histórico e cultural. Com iniciativa e apoio da proprietária, a casa-sede e a tafona foram tombadas em conjunto (uma vez que são hoje a mesma edificação) pelo COMPAHC (Conselho de Patrimônio Histórico e Cultural de Cachoeira do Sul) como patrimônio histórico do município, no ano de 2012, ato felizmente acompanhado por Gemina, que contava à época, com 97 anos de idade. Gemina viria a falecer dois anos mais tarde.

A preservação na sexta geração: Maria Irtília Vieira da Cunha Silva

O casal Sylvio e Gemina teve cinco filhos: Flavio, Luís Felipe, Arnaldo, Carlos Alberto e Maria Irtília, dos quais a última, conhecida por Marô, tomou para si a obrigação de continuar o trabalho de preservação da propriedade da família.

Maria Irtília Vieira da Cunha Silva e seu marido, Marco Aurélio de Castro Schntz se empenharam para que a sede e a tafona se mantivessem e para que a fazenda fosse reconhecida como patrimônio cultural em instâncias maiores, solicitando seu tombamento pelo IPHAE (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado do Rio Grande do Sul). O processo, iniciado em 2013, levou 3 anos para ser concluído, sendo o conjunto da Fazenda da Tafona tombado em 18 de novembro de 2016, com parecer reconhecendo o valor dos traços luso-brasileiros mantidos na edificação:

> *Mesmo com diversas mudanças e adaptações que ocorreram ao longo destes anos, nela mantiveram-se marcas da ocupação lusitana e da forte presença do trabalho escravo com traços culturais que foram entremeando-se e passando de geração em geração. Hoje esses traços são percebidos não só nas características arquitetônicas observadas na casa principal e na atafona, mas também nos objetos, nas obras de arte, nas imagens e nos documentos que compõem um rico acervo formado, preservado ao longo dos anos e mantido sob a guarda da família (ZAMIN, 2016, p.04).*

A casa-sede, com oito quartos e mais de 350 m^2, em conjunto com a Tafona de 180m^2 cujo maquinário bicentenário se mantém preservado, conformam-se como um raro conjunto de casa e local de produção interligados, que possui características que ainda subsistem no interior de Portugal.

Figura 9: Aspecto da sede no dia do ato de tombamento estadual (2016). Foto: Mateus Rosada.

Os proprietários vêm trabalhando na adequação do local para incrementar novamente as visitas de estudantes, oportunizando-lhes conhecimentos sobre a ocupação do território e também sobre a o período da escravidão, já que a Tafona é um engenho que produziu até a abolição da escravatura. Certamente maquinário só permaneceu em seu lugar de origem porque as terras no entorno foram reduzidas com as divisões entre herdeiros e, assim, esse espaço foi utilizado apenas como depósito, sem uso para outras atividades econômicas. Caso isso não tivesse acontecido, certamente as peças do engenho não teriam sido preservadas.

Os proprietários ainda buscaram apoio do poder público municipal, obtendo o cadastramento da Fazenda da Tafona como ponto turístico da região central do Rio Grande do Sul pela Secretaria Estadual de Turismo. Há, ainda, projetos de modernização da casa-sede e da tafona, buscando manter as caracter´pisticas da edificação, com a de sistema fotovoltaico para gerar energia, câmeras de segurança e bombeamento mecânico de água, com a reorganização de sua distribuição e uso.

O convênio com a Universidade Federal de Santa Maria - Campus Cachoeira do Sul

Uma das iniciativas tomadas pelos proprietários foi o contato com docentes do Campus Cachoeira do Sul, da UFSM, para auxílio em um projeto de restauro para o local, em projeto de extensão que se iniciou em 2016. O projeto, intitulado "Fazenda da Tafona: Uma viagem ao mundo da memória do Rio Grande do Sul" conta atualmente com quatro professores e sete estudantes colaboradores. O trabalho desenvolvido visa analisar a arquitetura, composição, tipologia e relação com o entorno da edificação principal da fazenda (casa-sede e tafona) e avaliar o comportamento estrutural e o estado geral da edificação, identificando reformas e detalhando as áreas lesionadas.

Figura 10: Levantamento métrico realizado por alunos e professores (2017). Foto: Ana Rita Pereira Wollmann.

Figura 11: Levantamento métrico realizado por alunos e professores (2017). Foto: Ana Rita Pereira Wollmann.

Conclusão, ou uma casa que conta histórias

A trajetória da casa-sede da Estância São José, popularmente conhecida por Fazenda da Tafona, é um rico exemplo de como viviam escravos e senhores do passado colonial e

imperial, assim como um testemunho construído dos costumes das famílias proprietárias de terras de um Rio Grande do Sul em formação.

A edificação da sede, ainda, apresenta-se como um documento vivo que testemunha vários momentos e fases de uma família em específico, os Vieira da Cunha, reflexo de todo um sistema de modos de viver e habitar luso-brasileiro nas frias terras do sul do Brasil. A pesquisa e a análise da estruturada da edificação, suas paredes, janelas e madeiramento do telhado, têm possibilitado compreender a materialidade, a forma de construir e resolver desafios estruturais e as modificações e fases da edificação. A história dos viventes está cristalizada nas paredes, nas madeiras e nas portas e janelas da velha casa-sede, contando-nos muito sobre a vida dos que nos formaram.

Referências

LUCCAS, Luís Henrique Haas. *Arquitetura das Estâncias e Fazendas do Rio Grande do Sul.* **Vitruvius. Arquitextos**, n. 110, 2003. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/06.071/363>. Acesso em: 03.05.2017.

RIO GRANDE DO SUL. **Anais do Arquivo do Patrimônio Histórico do Rio Grande do Sul.** v. 11. Porto Alegre: Arquivo do Histórico do Rio Grande do Sul, 1995.

RITZEL, Mirian Regina Machado. **Fazenda da Tafona: razões históricas para o tombamento pelo conselho municipal do patrimônio histórico-cultural.** Cachoeira do Sul: COMPAHC, 2012.

SILVA, Gemina Vieira da Cunha. **Inventário de João Pereira Fortes - 1812**. Transcrição: Fritz Strohschoen. Cachoeira do Sul: JE Mídia Visual, 2004.

SILVA, Marô Vieira da Cunha. **Entrevista concedida.** Porto Alegre / Cachoeira do Sul (videoconferência), abril de 2017.

ZAMIN, Frinéia. *Tombamento da Fazenda da Atafona.* Parecer. In: **Processo IPHAE n.001831-11.00/13-1**. Porto Alegre: IPHAE, 2016.

IV Colóquio Internacional
A Casa Senhorial: Anatomia dos Interiores
7, 8 e 9 de junho de 2017
Universidade Federal de Pelotas - Pelotas - RS - Brasil

O ESPAÇO COMO CAMPO SIMBÓLICO: REGISTROS DO HABITAR NO SOLAR AMADO BAHIA EM SALVADOR, BAHIA

Emyle dos Santos Santos
Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – EBA/UFBA
emyle_sant@hotmail.com

Victor Hugo Carvalho Santos
Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – EBA/UFBA
victorcarvalhoarq@gmail.com

Introdução

O estudo dos ambientes residenciais é uma prática recorrente no campo do design de interiores, seja em investigações de natureza acadêmica ou nas pesquisas voltadas para a atuação prática de projetos. Em geral, os estudos que observam os ambientes internos de uma edificação, podem revelar uma série de informações relevantes, como a tecnologia existente no período construtivo do imóvel, o estilo decorativo corrente, o uso conferido aos espaços, etc., contudo, para além das questões técnicas, através de um olhar simbólico, é possível perceber mais do que a aparência física dos espaços, como por exemplo, os hábitos sociais e íntimos dos moradores, sua crença religiosa, dentre outros aspectos; uma vez que certos objetos móveis ou integrados oferecem indícios dos valores representativos envolvidos no processo de ocupação espacial, conferido por seus moradores ou mesmo pelos construtores da edificação. Nesse sentido, Tuan (1983, p.184) aponta que,

> Uma casa é um edifício relativamente simples. No entanto, por muitas razões, é um lugar. Proporciona abrigo; a sua hierarquia de espaços corresponde às necessidades sociais; é uma área onde uns se preocupam com os outros, um reservatório de lembranças e sonhos.

Assim, neste estudo, propõe-se um olhar técnico e simbólico para os interiores do Solar Amado Bahia, a fim de que este, forneça uma série de pistas acerca do habitar e das atribuições representativas conferidas aos espaços residenciais desta época, lugar e grupo social. Retificando assim a afirmativa de Bachelard (1996, p.63), de que

> a casa é, à primeira vista, um objeto rigidamente geométrico. Somos tentados a analisá-la racionalmente. Sua realidade inicial é visível e tangível. É feita de sólidos bem talhados, de vigas bem encaixadas. A linha reta predomina. O fio de prumo deixou-lhe a marca de sua sabedoria, de seu equilíbrio. Tal objeto geométrico deveria resistir a metáforas que acolhem o corpo humano, a alma humana. Mas a transposição para o humano ocorre de imediato, assim que encaramos a casa como um espaço de conforto e intimidade, como um espaço que deve condensar e defender a intimidade. Abre-se então, fora de toda racionalidade, o campo do onirismo.

No contexto da edificação pensada e utilizada primariamente para fins residenciais, tal tendência de valoração simbólica dos espaços é mais latente, pois, em geral, espaços residenciais, mesmo sendo construídos de forma generalista, após sua ocupação recebem marcações que denotam os valores e desejos dos seus moradores. Seja através de reformas complexas, que envolvem mudanças na aparência e na estrutura, ou seja na concepção do *layout* até as mudanças mais simples envolvendo alguns objetos de decoração.

É através de ações que envolvem a escolha e distribuição dos móveis como também dos artefatos decorativos, que acontece a proposta de uso para os espaços, assim como os processos de significação de cada ambiente. Cada espaço ocupado ou vazio numa casa responde as necessidades dos moradores, pois, como afirma Tuan (1983, p.39) “ o homem, como resultado de sua experiência íntima com seu corpo e com outras pessoas, organiza o espaço a fim de conformá-lo a suas necessidades biológicas e relações sociais”.

Norberg-Schulz (1985) *apud* Camargo (2010), coloca como propriedade essencial do habitar a unidade insolúvel entre a vida e o lugar. Para este, quando sabemos onde estamos e como estamos, experimentamos a existência em todos os seus significados. Isso acontece devido ao fato de, ao habitarmos, estabelecem-se relações de orientação, identificação e pertencimento para com o espaço, ou seja, entre nós, os que habitam, e o meio, onde se habita.

Entende-se assim, a importância do estudo acerca dos usos funcionais e simbólicos atribuídos aos espaços residenciais como forma de manutenção da memória dos aspectos do morar ao longo do tempo.

Nesse contexto, o Solar Amado Bahia que constitui um importante representante arquitetônico das casas senhoriais da cidade de Salvador, convida através deste estudo, a uma reflexão acerca dos usos nos espaços internos, enquanto habitação do final do século XIX e início do século XX. Fornecendo dados para uma análise das construções simbólicas espaciais

deste período, coletados através de indícios presentes, por exemplo, nas artes decorativas que integram a habitação. Para Malta (2011, p.27-28),

> Quando falamos do decorativo, estamos lidando com uma instancia imaterial: é um atributo, uma condição, é um estado. O decorativo é algo que se alcança, atinge, constrói. Essa natureza imaterial é percebida. [...] Apesar de imaterial, o decorativo se difere daquilo que poderia ser relacionado ao vazio – valor da ausência. O olhar decorativo demanda encontrar o valor do cheio, do preenchimento, da matéria. [...] A imagem decorativa envolve detalhes, olhar partes. O todo da decoração é formado por diferentes visões de suas partes, inclusive com focos diferentes.

A metodologia de partida para este estudo, foi o levantamento documental, com buscas por fontes primárias impressas ou manuais, que consistiam em peças gráficas, fotografias, etc., fornecidas pelo acervo do IPHAN da Bahia (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional). Nessa empreitada procurou-se identificar no levantamento, elementos presentes na edificação e suas influências, assim como, a análise da planta baixa, do mobiliário remanescente, pisos, estuques pintados, vidros gravados e gradis. Em paralelo foi realizado um levantamento bibliográfico, com a busca por artigos científicos, dissertações e teses que abordam os eixos temáticos pertinentes a investigação proposta.

Entende-se que este estudo se enquadra em diversos campos do conhecimento, como o design de ambientes, artes decorativas, arquitetura, história, entre outros, contudo, optou-se nesse estudo em evidenciar o design de ambientes com toda a sua complexidade. Assim, é possível desenvolver investigações sobre a ambiência dos espaços, o seu projeto, os aspectos construtivos e elementos decorativos inseridos nos interiores.

A relevância desse estudo se justifica no sentido de preservar a memória do Solar Amado Bahia, realizar levantamento das discussões já efetuadas em torno deste, além de fomentar a pesquisa acerca deste tipo de imóvel e seus interiores.

O Solar

O Solar Amado Bahia é um exemplo significativo do patrimônio cultural da Bahia. Este, é descrito pelo IPAC–BA (1984) no Inventário de Proteção do Acervo Cultural da Bahia, como uma casa urbana datada do final do século XIX, que fica situada na Península de Itapagipe no Porto dos Tanheiros, número 80 e a sua fachada (Figura 1) fica voltada para a enseada.

Figura 1: Fachada Frontal do Solar Amado Bahia. Fonte: Acervo próprio dos autores

A Península de Itapagipe possui belíssimo litoral e foi utilizada desde o início da colonização, segundo Santana (1994), foi habitada inicialmente pela comunidade da Penha, e logo foi sofrendo urbanizações que consistiram em sucessivos aterros, construção de ferrovias, dentre outras, com isto, a tipologia das residências foi se transformando de casa térreas para pequenos solares, passando, a partir de então, a ser reconhecida enquanto uma área de lazer, descanso e meditação, onde se situavam casas de veraneio de famílias abastadas. Estes usos vão mudando com o decorrer dos anos, passando inclusiva a abrigar, hospitais e locais de isolamento para viajantes em quarentena, além da implantação de pequenas indústrias. É nesse contexto de fervor e desenvolvimento urbanismo do século XIX que é construído o Solar Amado Bahia.

Enquanto dados tipológicos, observa-se que a edificação se encontra recuada em relação ao terreno, de partido perimetral aproximadamente quadrado, possui paredes portantes externas em alvenaria mista de pedra e tijolo com espessura de 42cm (SANTANA, 1994). Esta, conta ainda com um falso porão, que eleva a residência e evita as infiltrações. Além disso, o Solar é protegido da rua por portões e gradis de inspiração Neogótica que foram importados da Europa.

A casa possui varandas em ferro fundido em todas as suas laterais, estas têm estruturas em abobadilhas de chapa de aço suportadas por colunelos jônicos e sob os beirais aparecem os lambrequins também de ferro (Figura 2). (IPAC, 1984)

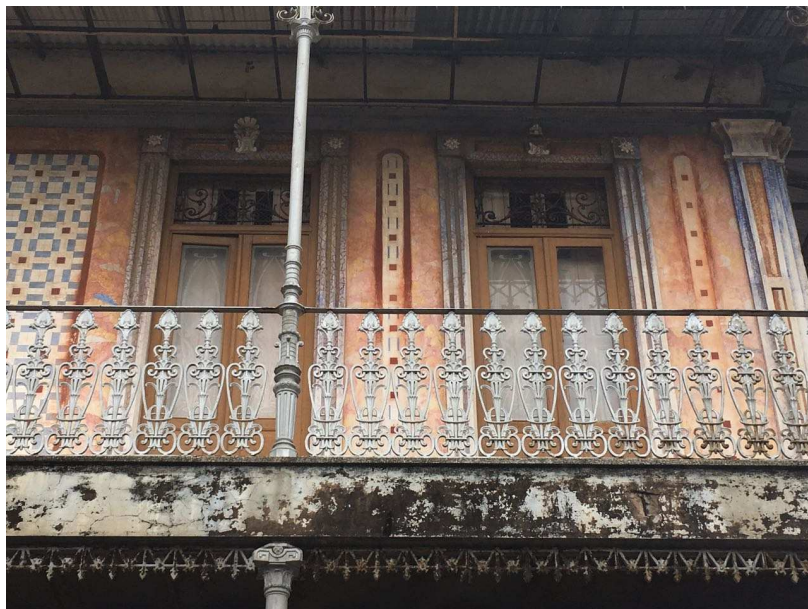



Figura 2: Gradis da varanda superior frontal. Fonte: Acervo próprio dos autores.

Além das estruturas em ferro fundido, a edificação conta com técnicas e componentes construtivos de origem importada, como o piso da varanda em mosaico português colorido, assentado por um artesão espanhol (SANTANA, 1994), espelhos e vidros gravados de origem francesa, piso de parquet, paredes e tetos de estuque, instalações sanitárias inglesas, entre outros.

O acesso ao interior do Solar, pode ser realizado pela porta central frontal ou posterior, além destas, a residência possuir ainda uma escada lateral, também de ferro fundido com pisos de mármore Carrara, que dá acesso ao primeiro andar, identificado como pavimento nobre (Figura 3). Esta forma de acesso, resulta das novas dimensões dos lotes urbanos, que possibilitava afastar as casas dos limites do terreno, favorecendo não apenas a criação destes elementos construtivos como também a criação jardins. (IPAC-BA, 1984; IPHAN, 1981)

Figura 3: Escada lateral, de acesso ao pavimento nobre. Fonte: Acervo próprio dos autores.

Os elementos importados ressaltam uma outra tendência, que é o Ecletismo arquitetônico europeu, uma vez que se observa elementos de inspiração gótica que se misturam com colunas de inspiração clássica. Porém, mesmo com seus elementos importados, a planta do Solar é retangular, assim, seu partido e distribuição dos cômodos ainda permanece fiel ao padrão das plantas das habitações urbanas brasileiras. Segundo Pessoa (2002, p.65),

> Essas edificações, localizadas nos centros urbanos, durante o século XIX, poderiam ser casa térreas ou assobradadas, apresentando dois tipos de plantas: uma mais tradicional bastante empregada nacionalmente, com sala à frente, dormitórios do tipo alcova localizados na parte central do prédio e sala de refeições ao nos fundos. Os compartimentos das extremidades eram ligados por um corredor, para onde as alcovas se abriam. Ao fundo poderiam ocorrer pequenos acréscimos concernentes à cozinha, sanitários, área de serviço, armazém e, algumas vezes, salas de banho.

A tipologia descrita por Pessoa (2002) é muito similar à do Solar Amado Bahia, que também possui a distribuição interna entendida como simétrica, espelhada a partir do corredor, que serve como eixo central, se repetindo em seus dois pavimentos (Figuras 4 e 5). As áreas de serviço são concentradas no térreo, mesmo que, nesse caso, não estejam integradas a construção principal, estando parcialmente deslocados para o fundo do terreno.

No primeiro andar (Figura 5), destaca-se a presença de amplo salão de recepção e da capela. Finalmente, no sótão da casa (Figura 6) fica localizado o espaço que era destinado ao alojamento dos funcionários. (IPAC-BA, 1984; IPHAN, 1981)

Figura 4: Planta Baixa sem escala, representando o andar térreo do Solar Amado Bahia em seu uso original. Fonte: Adaptado do IPHAN pelos autores.

Figura 5: Planta Baixa sem escala, representando o 1º andar do Solar Amado Bahia em seu uso original. Fonte: Adaptado do IPHAN pelos autores.

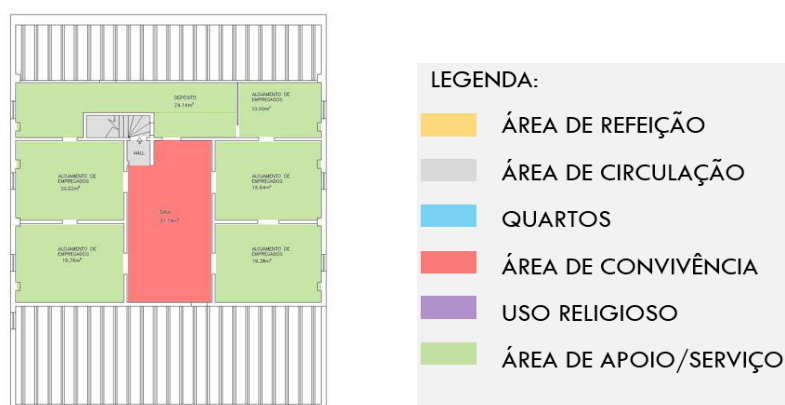



Figura 6: Planta Baixa sem escala representando o Sótão do Solar Amado Bahia em seu uso original. Fonte: Adaptado do IPHAN pelos autores.

Enquanto histórico, o Solar foi construído em fins do século XIX e início do século XX pela família Amado Bahia e a sua construção ficou a cargo de Francisco Mendonça, português que era casado com a tia do proprietário. Este não possuía formação profissional definida. Alguns elementos da edificação foram feitos por mão de obra local e outros por técnicos estrangeiros que passavam pelo porto de Salvador e Amado Bahia fazia desembarcar a fim de orientar certos detalhes como o assentamento das pastilhas da varanda e o revestimento das paredes. (IPAC – BA, 1984). Tudo isso depõe sobre a preocupação do proprietário com os elementos decorativos, a execução primorosa e os acabamentos na construção da sua residência.

São apontados a seguir, os principais dados cronológicos, referentes ao Solar Amado Bahia, de acordo com o IPAC – BA (1984) e Santana (1994):

- Entre 1901 e 1902 – A casa é construída;
- Em 1904 – A casa é inaugurada na ocasião do casamento das filhas do proprietário o Sr. Francisco Amado da Silva Bahia, Clara Soares Bahia e Maria Julieta Soares Bahia;
- 1924 – Após a morte do Sr. Francisco Amado da Silva Bahia, o Solar foi residência de seu filho Alvares Soares Bahia;
- 1949 – A família Amado Bahia doa o solar à Associação dos Empregados do Comércio da Bahia, para nele ser instalado um sanatório, porém este nunca foi instalado. Sob a posse da Associação, o Solar fica muito fechada sem função determinada.
- 1955/56 –Visando ampliar a área para esta finalidade, a Associação adquire, neste período, as casas vizinhas de número 78 e 82;
- 1966 – A Associação dos Empregados do Comércio transforma o Solar no Centro Educacional Amado Bahia. No mesmo ano, o prédio é restaurado pela Associação sob a orientação do IPHAN;
- 1978 – É feito o pedido de tombamento do imóvel;
- 1981 – É homologado o tombamento Federal do Solar Amado Bahia. Neste mesmo ano é desativado o Centro Educacional Amado Bahia e o prédio permanece fechado.
- 1983 e depois em 1995 – A Secretaria do Patrimônio Artístico Nacional (IPHAN) realizou obras de manutenção e emergenciais no prédio;
- Atualmente (2017), o Solar se encontra fechado.

Contudo, importa observar que, mesmo após uma série de intervenções no Solar Amado Bahia, ainda é possível identificar neste, através da observação documental e do levantamento bibliográfico, as possíveis utilizações dos ambientes e a consequente distribuição interna dos cômodos quando do seu planejamento original. Auxiliam ainda nesta identificação os ricos ornamentos e elementos de arte decorativa, que apontam para o entendimento mais amplo dos conceitos referentes a habitação em finais do século XIX e início do século XX na Bahia.

O habitar do século XIX

Para Gibbs (2013) o interesse pelos interiores se inicia por volta do século XVII, quando a o Renascimento deu lugar ao Barroco, estilo que é conhecido pela exuberância dos seus ornamentos. Segundo Dejean (2012), foram nos séculos XVII e XVIII que se começaram as buscas pelo conforto e funcionalidade nos interiores, que até então estava mais preocupado com a estética e seu significado simbólico enquanto indicativo de poder. Esse conforto que contemporaneamente parece ser uma exigência inerente a qualquer escolha, só começa a surgir no ocidente, nesse período, em Paris, acompanho pela informalidade, que emergem enquanto propriedades indicativas para os primeiros sinais de privacidade e intimidade nos ambientes.

Diversos estudos em áreas diferentes, como na engenharia, arquitetura e design, apontam para invenções que contribuíram nessa busca pelo conforto, como por exemplo, o estofamento das cadeiras, a invenção do sofá, a água corrente nos banheiros, entre outros. Dejean (2012, p. 75) corrobora com este indicativo afirmando que,

> a casa moderna também surgiu como consequência de uma completa interação entre design e comportamento. Por um lado, novos projetos resultantes de troca de ideias entre arquitetos e clientes possibilitaram um novo tipo de comportamento; por outro lado, o mundo do design respondeu aos costumes e hábitos da sociedade na qual funcionava, algo a que Boffrand se referia como "a maneira de viver deste século". Na virada do século XVIII, um novo modo de viver exigia um novo ambiente; ao mesmo tempo, novos tipos de casa ajudaram a levar ordem a uma sociedade em movimento.

Este olhar para os interiores, ao longo dos anos, vai desencadeando diversos estilos e novas funções para os ambientes, Gibbs (2013) afirma que no fim do século XIX, surgir na Europa, um estilo decorativo novo e complexo que foi denominado de *Art Nouveau*; caracterizado pela assimetria e pelas curvas de suas formas, influenciou fortemente o design de interiores e a arquitetura do período, almejando uma aproximação com a natureza, sua riqueza de detalhes e organicidade. O solar possui alguns elementos deste estilo, a exemplo dos remanescentes vidros jateados (Figura 7).

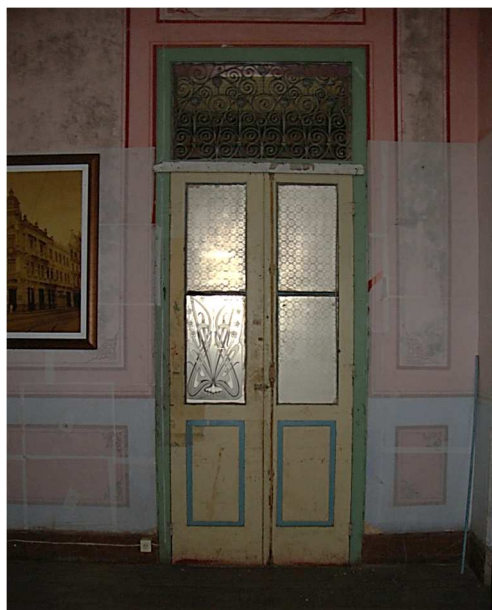



Figura 7: Porta interna do solar, com uma de suas folhas de vidro jateado original. Fonte: Própria dos autores.

Outro estilo mencionado como forte influência na evolução do design de interiores, que também esteve presente na concepção do solar, do século XIX, foi o eclético estilo *Beaux Art*, que combinava uma série de outros estilos históricos e tinha entre suas prioridades o conforto e a harmonia. Este movimento se destaca ainda, pela exigência de capacitação por parte dos arquitetos e designers para que pudessem agregar as novas tecnologias que tal estilo previa aos seus projetos, como por exemplo, elevadores, banheiros e cozinhas sofisticadas.

Com toda essa bagagem histórica, o século XIX no Brasil recebe influência desses movimentos artísticos estrangeiros e suas abordagens sobre a configuração e a decoração dos ambientes domésticos. Para Malta (2011, p.15-17),

> Foi no século XIX, principalmente a partir da segunda metade, que a ideia de domesticidade tomou corpo no Brasil, configurando outros sentidos a casa, valorizando o intimismo, o resguardo do indivíduo e da família, propiciando construção de singularidades, identidades pessoais e uma outra cultura visual própria. Nesse território, os móveis assumiram papel significativo, a medida que favoreceram a estada das pessoas nos ambientes. [...] No Brasil, até o século XIX, os móveis eram raros e, genericamente, muito simples, salvo e espaços religiosos e alguns poucos sobrados aristocráticos. [...] Ao nosso ver, a casa consagrou-se, no século XIX, como espaço da aparência (aparência burguesa), assumindo identidade de lugar de uso e de imagem, e mesclando características de espaços públicos e privados conforme a localização de visitantes e familiares na sua organização espacial.

Malta (2011, p.13) continua e afirma que, "a organização do lar se traduzia na capacidade não apenas de preparar os cômodos para seus fins utilitários, mas igualmente por atribuir significados aos ambientes domésticos". Notamos que no Solar, esta construção se dá na distribuição espacial, localização dos cômodos e principalmente na escolha dos elementos

decorativos que irão agregar significado simbólico ao espaço. Neste sentido, Okamoto (1997, p.79) coloca que,

> Construímos o meio ambiente utilizando valores objetivos como forma, função, cor, textura, aeração, temperatura ambiental, iluminação, sonoridade, o significante e a sua simbologia. Cada um desses valores objetivos resulta no espaço dimensionado, funcional, sonoro, colorido, significante, e a somatória destes resulta no espaço da Comunicação e da Arquitetura.
>
> O homem recebe os estímulos advindos desses espaços através de modalidades de diferentes formas de energia que estimulam nossos receptores especializados.
>
> Através destes, sentimos o ambiente e os fatos e eventos que nos chamam a atenção ou que nós selecionamos como de interesse, quando então temos a percepção da realidade de forma consciente; já a maioria dos estímulos entra para o nosso inconsciente, onde estes formam o contexto ambiental.

Se tomarmos como exemplo as áreas sociais da casa, notamos que estas, ficam posicionadas na parte frontal da residência, composta pelas duas salas de estar, que podem ser acessadas logo após a passagem pela porta principal do Solar, resguardando assim, a intimidade e privacidade dos quartos que ficam ao fundo destas, demonstrando a necessidade de separar através da articulação dos ambientes, o que é espaço público e o que é privado. Esta setorização, segundo Camargo (2010), surge por influência da burguesia europeia.

Esta mesma tipologia funciona para o outro espaço social que fica localizado no primeiro andar, acima das salas de estar, o Salão Nobre, um dos mais opulentos cômodos da residência, possui acesso tanto pela circulação interna do Solar, que inferirmos ser de uso dos moradores e funcionários, como, pela escada externa de ferro fundido. Podendo os convidados, acessarem este cômodo diretamente, sem a necessidade de transitar internamente pela residência. Neste espaço encontram-se painéis mais elaborados e com motivos florais, tanto no forro quanto nas paredes, bem como pinturas do tipo escaiola, que lembram o mármore. O piso é de parquet e o teto em estuque pintado com sancas molduradas. Alguns painéis estão cobertos por espelhos de fabricação francesa com um rico acabamento dourado (Figura 8). (IPAC-BA, 1984; IPHAN, 1981)

Figura 8: Detalhe do Salão Nobre. Fonte: acervo próprio dos autores

Conectado ao Salão Nobre, está uma sala dotada de altar doméstico com retábulo, de homenagem a Nossa Senhora da Conceição. Esta traz indícios da importância que a religião possuía para a família, dada a posição que este ambiente ocupa no interior da edificação. O espaço possui um altar neoclássico e pinturas no teto e paredes com entalhes dourados (Figura 9), assim como uma sala de oração anexa a esta. (IPAC-BA, 1984; IPHAN, 1981). Santana (1994) aponta para os simbólicos elementos artísticos deste espaço vistos no forro.

> O forro da capela é em madeira. Este forro é emassado e pintado. O trabalho decorativo deste forro compreende uma divisão de painéis geométricos executados em frisos de madeira pintados de branco e dourado. Nestes painéis encontramos pinturas com motivos religiosos como cálices e lírios. No centro deste forro encontram-se um medalhão definido por frisos dourados tendo na parte interna uma pintura em homenagem a Nossa Senhora da Conceição. (SANTANA, 1994, p.12)

Figura 9: Foto do retábulo arrematado por cúpula vazada sobre volutas. Fonte: acervo próprio dos autores

Este espaço dedicado a religiosidade inserido no interior da residência é identificado nas plantas baixas e demais documentos do IPHAN como sendo uma Capela, enquanto na literatura espaços dessa natureza são identificados como altares domésticos dotado de retábulo, sendo definidos como capelas aqueles espaços dedicados a fins religiosos fora das residências, como construções independentes. Sua tipologia possui:

> Quatro colunas compósitas de fustes retos marcados por anéis nos terços inferiores sustentam uma meia-cúpula vazada, ornada com palmetas acânticas e assente sobre quatro volutas de leve curvatura decoradas por folhas. Essa curvatura é tão atenuada que inaugura um novo modelo, fugindo da formula tradicional. Esse altar é uma grande comprovação de que esse tipo traspassou o século XIX e continuou agradando no início do século XX. (FREIRE, 2006, p.380)

É notório, em todo o Solar, o uso de ornamentações que servem enquanto componentes "de especial relevância no conjunto de formas estéticas que incorporam as produções arquitetônicas e as artes voltadas à contemplação dos interiores, particularmente quando se enfoca o que foi produzido durante o século XIX". (PESSOA, 2002, p.22). Observa-se que todos os ambientes são ricamente ornamentados através de pinturas nos forros e nas paredes,

além de painéis em relevo, rodapés e sancas nos tetos, etc., cada qual com seus motivos ornamentais variando de acordo com o uso atribuído ao espaço, como é possível observar no forro da sala de refeições (Figura 10).

> Este forro é subdividido por meio de frisos de madeira em forma geométrica, tendo ao centro uma grande estrela com aplicação em alto relevo de uma cesta de frutas executada em estuque. Nos cantos encontramos pinturas tendo como tema parreiras com suas flores e frutos. (SANTANA, 1994, p. 11)

Figura 10: Detalhe do forro da sala de refeição. Fonte: acervo próprio dos autores

Segundo Zabalbeascoa (2013) o ecletismo vitoriano, em alta no século XIX, tinha um caráter epidérmico, que se refletia nos elementos decorativos das paredes, forros e mobiliário, em cômodos quadrados ou retangulares, bem como, era notório que "por volta de 1830, os tetos começaram a ser pintados em cores, porque o branco era considerado muito brilhante". (ZABALDEASCOA, 2013, p.209). Estas características conseguem ser claramente visualizadas nos diversos cômodos do Solar Amado Bahia.

No lado oposto à Capela, no segundo piso e no centro do pavimento inferior, ficam localizados os quartos do solar, não mais no formato de alcovas escuras, estes agora possuem ligação entre si, além de janelas que permitem a iluminação e ventilação. Estes também já contavam com pisos quentes, em tabuado corrido e algumas de suas paredes possuem pinturas de motivos fitomórficos, o que denota a atenção e cuidado com o conforto dos usuários do espaço. Outro aspecto que se observa e o início da preocupação com a individualidade. Para Camargo (2010),

> A ideia de privacidade e identidade já era presente nestes espaços 'leitos individuais, guarda-roupas, penteadeiras, mesas cômodas, cadeiras, escrivaninhas e sofá; objetos decorativos, funcionais e devocionais; peças do vestuário, roupas de cama e banho adornadas como monogramas, materializavam a identificação de um domínio privativo'. (CAMARGO, 2010 *apud* SHAPOCHNIK, 1998, p. 509)

Na área externa da edificação principal, em construções separadas, estão localizados a cozinha, a área de serviço e o sanitário. Observa-se que estes possuem pouca diversidade de elementos decorativos, demonstrando que a atenção mais focada era destinada aos espaços de sociais, religiosos e dormitórios.

Considerações finais

O estudo considera que, o Solar Amado Bahia se constitui enquanto importante casa senhorial do final do século XIX, assim, destaca-se também a sua importância enquanto construção arquitetônica eclética que materializa, através da sua composição espacial e elementos decorativos, costumes e formas de habitar no período de sua construção.

A partir de sua análise física foi possível resgatar aspectos de sua memória simbólica, que compõem então, uma história sobre o habitar do século XIX. O estudo nos revelou dados técnicos referente aos estilos influentes na arquitetura, design de interiores e artes decorativas, bem como suas soluções e escolhas técnicas, pertinentes ao período. Identificando assim, uma linguagem eclética formada por influências de estilos como o Neogótico, *Art Nouveau*, entre outros. A permeação das influencias exteriores se dava não apenas na escolha dos estilos, mas também pela própria importação de materiais da Inglaterra e França, bem como da execução de determinadas técnicas Espanholas, como foi o caso dos mosaicos pertencentes as varandas.

Todos estes elementos, bem como a própria anatomia dos interiores indicam para um habitar específico do século XIX, formado pelo início e amadurecimento dos conceitos de público e privado no ambiente residencial. Aspectos estes, observados no Solar pelo destaque aos espaços destinados a atividades de convívio entre moradores e convidados, principalmente pela sua imponência e riqueza de ornamentos, como pode ser visto no Salão Nobre da residência e também pela existência de determinados elementos, como da majestosa escada externa, indicando a importância de se definir um acesso especifico para os convidados, preservando os espaços privados de seus moradores.

Observa-se que, mesmo após diversas mudanças de usos, como implementação da sede da Associação dos Empregados do Comércio da Bahia e Centro Educacional Amado Bahia, o Solar permanece ainda com características e elementos que justificam a sua preservação. Assim,

o presente trabalho busca também registrar a preocupação com o estado de degradação contínua e o risco da iminente perda deste exemplar da arte e arquitetura brasileira.

O presente artigo não encerra suas considerações com o objetivo apenas de consolidar uma memória do Solar, mas também almeja difundir a importância deste bem imóvel e fomentar desdobramentos de pesquisa que contemplem a complexidade da residência, que atualmente encontra-se desativada e sofrendo ações de degradação, seja pelas intervenções de suas ocupações ou pela ação da natureza, ressaltando assim a importância de uma revitalização e restauro desta importante edificação.

Referências

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço.** 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

CAMARGO, Érica Negreiros de. **Casa, doce lar:** O habitar doméstico percebido e vivenciado. São Paulo: Annablume, 2010.

DEJEAN, Joan. **O século do conforto:** quando os parisienses descobriram o casual e criaram o lar moderno. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro. **A talha neoclássica na Bahia.** Rio de Janeiro: Versal, 2006.

GIBBS, Jenny. **Design de Interiores:** Guia útil para estudantes e profissionais. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

IPAC - BA (Bahia). Governo do Estado da Bahia - Secretaria da Indústria Comércio e Turismo. **Inventário de Proteção do Acervo Cultural da Bahia:** Volume I - Monumentos do Município do Salvador. 2. ed. Salvador: Governo do Estado da Bahia, 1984.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). Tema_Consulta. Disponível em: < http://portal.iphan.gov.br/ans.net/tema_consulta.asp?Linha=tc_hist.gif&Cod=1169 >. Acesso em: 04.06.2017.

OKAMOTO, Jun. **Percepção ambiental e comportamento:** Visão holística da percepção ambiental na arquitetura e comunicação. 2. ed. São Paulo: Ipsis Gráfica e Editora S/a, 1997.

PESSOA, Fátima Maria de Oliveira Fontenelle. **Um olhar para o interior:** As residências de Salvador - Século XIX. 2002. 233 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Artes Visuais, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002.

SANTANA, Mariely Cabral de. **Solar Amado Bahia.** Salvador: [s.n.], 1994.

TUAN, Yi-fu. **Espaço e lugar:** A perspectiva da experiência. São Paulo: DIFEL, 1983.

ZABALDEASCOA, Anatxu. **Tudo sobre a casa**. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

PAÇO, SOLAR, SOBRADO, PALÁCIO E PALACETE: NOMENCLATURAS DA CASA SENHORIAL DA IDADE MÉDIA AO SÉCULO XIX

Helder Carita
Doutor em História da Arquitetura e do Urbanismo/Universidade Nova de Lisboa[1]
hc.atelier@clix.pt

Introdução

Transparecendo tradições que foram evoluindo, a etimologia e evolução semântica das diferentes denominações para referir "casa senhorial" fornecem-nos elementos preciosos para o aprofundamento deste fenómeno. Marcando mudanças de época ou alterações de costumes, certos termos diluem-se, outros, por sua vez, emergem e outros permanecem, sofrendo cada um, na maioria dos casos, alterações no seu significado e campo semântico. Recuando a documentação situada desde a Idade Média propomo-nos fazer o percurso destes termos no seu tempo longo, analisando-os ao longo da Época Moderna e terminando no romantismo dos finais do século XIX.

Em articulação com esta perspectiva de "tempo longo", propomos o uso de uma ampla documentação formada por inventários, tombos, cartas, processos ou descrições, estabelecendo dentro do possível um quadro mais alargado para este estudo. Em contraponto com as variações que se processam ao longo de vários séculos tentamos, sempre que possível, encontrar um traço fundamental ou eixo de significação para cada um destes termos inferindo influências, mutações, modas e arcaísmos que nos ajudam a aprofundar o percurso da história da casa senhorial.

---

[1] Trabalho realizado no âmbito do projecto pós-doutoramento "Arquitectura regimentada em Portugal, séculos XVI a XVIII: processos de regulamentação desenvolvidos pela Provedoria de Obras Reais no seu tempo longo". (FCT/DFRH/SFRH/ BDP/86848/2012), com financiamento da Fundação para a Ciência e a Tecnologia, comparticipado pelo Fundo Social Europeu e por fundos nacionais do Ministério da Educação e da Ciência.

Nos seus propósitos metodológicos o tema deste texto vem completar um ciclo de investigação desenvolvido no contexto do projecto: A Casa Senhorial em Lisboa e no Rio de Janeiro (séculos. XVII a XIX). Anatomia dos Interiores[2]. No âmbito deste projecto desenvolvemos uma linha de investigação sobre programas distributivos, dando particular acento às nomenclaturas de espaços interiores e respectiva evolução, ao longo dos séculos. Na sequência deste trabalho, produzimos dois textos, tendo o primeiro sido apresentado num encontro científico na Fundação Ricardo Espirito Santo Silva, com o título **Da "Salla Vaga" à Casa do Tinelo; nomenclaturas dos espaços interiores e a organização de equipamento móvel na casa nobre entre o século XVII e XVIII**, e um segundo, intitulado **Do Scriptorium ao Gabinete e à Casa da Livraria. Espaços da Escrita nos Interiores da Casa Nobre em Portugal[3]**, apresentado na Fundação Fronteira e Alorna.

Mais recentemente, em 2015, para o II Colóquio da Casa Senhorial, realizado no Brasil, na Fundação Casa Rui Barbosa, apresentámos o texto **Das Águas-Furtadas às Estrebarias: zonas de serviços na casa senhorial entre os séculos XV e XVII[4]**. Estes três textos completam-se, assim, com o presente trabalho, conformando uma unidade temática e metodológica que, do estudo dos espaços e programas interiores da casa nobre em Portugal, se alarga ao exterior e às diferentes denominações que se vão estabelecendo para designar a casa senhorial e as suas variantes tipológicas.

Domus, casa, aposento e edifício

Na língua portuguesa o termo ”casa” corresponde, sem dúvida, à palavra mais abrangente para habitação doméstica. De origem latina, casa tinha, porém, no latim clássico, um significado de construção precária ou pobre como "cabana, choupana ou choça" (MACHADO, 1952b, p. 87), distanciando-se de domus que na cultura romana ocupava um lugar de relevo, significando habitação doméstica, mas num sentido amplo e formal conotando lar, família, cidade e até pátria. Fenómeno particularmente interessante, estas duas palavras vão sofrer na Idade Média percursos muito diferentes. Se domus pela sua carga cultural tende a

---

[2] Este projecto foi financiado pela FCT tendo o código de referência: PTCC/EAT_HAT/ 112229/2009.
[3] O texto encontra-se publicado em: Casas Senhoriais Rio-Lisboa e seus Interiores, (org. MALTA, Marize; MENDONÇA, Isabel, Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro/Universidade Nova de Lisboa, 2014. pp. 25-49.
[4] Anais do II Colóquio Internacional da Casa Senhorial, Anatomia dos interiores, Rio de Janeiro, Fundação Casa Rui Barbosa, 2016, pp. 12-33.

desaparecer, o termo casa adquire logo no baixo-latim um campo semântico de habitação doméstica, adquirindo progressivamente o sentido dilatado que na cultura romana estava ligado a domus. Vemos assim, ao longo da Idade Média, a palavra adquirir progressivamente variações semânticas, que se estendem de edifício comum, a habitação, edifício de armazenamento, estabelecimento comercial, compartimento de uma casa, família, linhagem, património familiar, conjunto de membros de uma casa, família real ou nobre. Este alargamento leva a casos de contradições semânticas, como refere Manuel Conde, que sobre o assunto transcreve um documento do século XVI que menciona: "…hua casa [em Tomar] na rua da coredoria que forom de joham afonso tourinho que som duas casas sobradadas" (CONDE, 2011, p. 211). No sentido de conjunto alargado de uma família e seus criados, Fernão Lopes, na Crónica do Condestável de Portugal, fornece um bom exemplo, ao escrever: "…mandou com eles outros cavaleyros e escudeyros de sua cassa…" (CRONICA, 1911, p. 4). No mesmo sentido notamos a sistemática alusão durante o período moderno a "casa real" ou à "Casa de Bragança". Neste alargamento podemos ainda assinalar casa como sinónimo de capela ou oratório, como vemos ser mencionado por Zurara: "…e porque era muy devoto da Virge Marya mandou fazer aa sua honra hua muy devota casa de oraçõ…" (ZURARA, 1978, p. 34). O campo semântico do termo casa que ligava habitação e família vai ainda gerar, logo na Idade Média, uma série de outras palavras de uso muito comum como casal, casamento, casar.

Com o final da Idade Média e o advento da Época Moderna o termo casa vai perdendo um pouco a sua hegemonia, obrigado a conviver com termos com significados mais racionais e precisos. Neste enquadramento situa-se a palavra "edifício", do latim edificium; observamos o seu uso a partir do século XV ((MACHADO, 1952a, p. 370), tendo um sentido genérico de construção. Elaborado nos primeiros anos do século XVI, o Tombo das propriedades da Ordem de Cristo, elaborado por Frei Diogo do Rego, usa o termo, mas ainda de forma raríssima, referindo-se a umas ruinas "…onde em outro tempo esteve huu edifício segundo hos sinaaes se hi mostram" (GONÇALVES, 2017, p. 92).

Outro caso, que vemos emergir com o advento da Época Moderna e o humanismo do século XVI (MACHADO, 1952a, p. 281) é o termo "aposento" que vemos conviver com casa, sendo quase sinónimo, mas que apresenta uma clara diferenciação semântica. O termo derivado de aposentar é usado durante a idade Média e até à primeira metade do século XVI como "apousentamento", sendo frequentes nos paços reais as referências aos apousentamentos do rei, da rainha, ou dos príncipes. O novo corpo mandado edificar por D. Manuel I no paço real de

Sintra, é referido como os "apousentamentos dos Iffantes" (CONDE, 1903, p. 236). Na descrição das cerimónias do casamento, no Palácio Ducal de Vila Viçosa, em 1537, os apousentamentos de D. João III eram compostos por um conjunto de divisões: "salla, antecamara, camara guarda roupa e retrete". Na segunda metade do século XVI a palavra toma a grafia de "aposento" como podemos constatar no texto de Menina e Moça de Bernardino Ribeiro, onde se escreve: "triste como hua delicada donzella em alto **apossento** acostada ao seu estrado entre paredes soo podia estar vendo-se de altos muros cercada" (RIBEIRO, 1954, fls XV v.). Ao longo dos séculos XVII, XVIII e XIX observamos o uso desta palavra para referir um espaço ou conjunto de espaços de uma casa, afectos a uma determinada personagem. Bluteau, no seu Vocabulário, define o termo como "casa em que se de ordinário se assiste" (BLUTEAU, 1712a, p.435). Nas palavras do autor o sentido da palavra "aposento" implica, assim, um lugar habitado por alguém, podendo estender-se tanto a um compartimento como a um conjunto de divisões numa casa ou, ainda, uma casa inteira. Não podemos deixar de referir que o termo é usado por vezes num sentido de casa e de habitação, como podemos confirmar numa petição enviada à Câmara de Lisboa em 1635 por D. João Dessa? Corte Real onde se menciona: "que elle quer de presente fazer hu **aposento nobre** em o sitio que tem indo a St Apolónia da parte do mar, tudo conforme as traças que para o dito sitio fez P Nunes Tinoco arquitecto de S. Magestade" (Arquivo... [AHCML] – Livro de Cordeamentos – 1614-1619).

Paço, casa torre, solar e quinta

Na leitura de documentos relativos aos primeiros séculos da nacionalidade, constatamos o uso do termo palatium e paaço, para designar casa nobre, aparecendo o termo solar ou quinta como características particulares de uma dada morada senhorial. Na sua origem, o termo paaço deriva do latim palatium, que designava a colina onde, em Roma, se erguia a residência do imperador. A palavra passou muito cedo a designar a própria residência do imperador e, posteriormente, por semelhança, alargou a sua significação aos grandes palácios da nobreza patrícia. No tempo do Conde D. Henrique ainda encontramos a designação de palatium, como testemunha um documento relativo à venda de uma sua propriedade: quem habemos in Villa de Vimeranis et jacet juxta **Palatium** nostrum Regale (SILVA, 1995, p. 20 [grifo nosso]).

O termo de palatium estendia-se aos paços dos abades de mosteiros, como nos dá notícia um outro documento do séc. XI ao referir: Iuxta galelaem constructum debet esse **palatium**

lomgitudinis CXXX et V pedum. Integrados nos conjuntos arquitectónicos dos grandes mosteiros, estes edifícios adquirem uma certa autonomia, destinando-se a acolher os seus visitantes e convidados, que assim ficavam instalados sem interferir com o dia-a-dia dos monges.

Com D. Dinis e a partir de finais do séc. XIII, a documentação oficial passa a ser redigida em português e o termo latim de pallatium é substituído por paaço, adquirindo a forma definitiva de " paço" a partir do séc. XVI. É curioso notar que, nos primeiros séculos de nacionalidade, a palavra paaço surge ainda como sinónimo de poder institucional, como encontramos claramente expresso em diversos forais, onde determinados impostos são pagos ao paço, à semelhança do foral de Évora onde se regista: "…e sobre todo isto peyte septima a **paaçio**" (PEREIRA, 1885, p. 17).

Desta relação semântica entre poder real e "paço", perpetua-se na linguagem popular o costume de chamar paço a uma casa senhorial onde o rei esteve hospedado (VASCONCELLOS, 1936). É ainda nesta acepção de poder e autoridade régia que os edifícios onde se reunia a autoridade municipal tomam, ao longo da Idade Média, a designação de paços do concelho. Observa-se este facto em diversos documentos do séc. XIV relativamente a Lisboa, como na frase: "…na Câmara dos paços hu fazem concelho" ou noutro caso: "…em a çidade de Lixboa na câmara de paaço do concelho…" (MACEDO, 1951, p. 29).

Num certo alargamento semântico encontramos o termo paço a ser referido como edifício de assistência social, como vemos referido no testamento do riquíssimo mercador Bartholomeu Joannes, "…para o qual esprital mando fazer hum nobre paço pelos meus bens assim (…) no qual paço mando e ordeno que todos comam emsembra a uma távola, e mando no dito paço por doze leitos" (CASTILHO, 1975, p. 249-50).

Convivendo com a palavra paço e constituindo uma tipologia de casa senhorial autónoma, a documentação medieval é rica em referências a torres, mencionadas não como estruturas militares mas como estruturas de carácter doméstico. Este fenómeno, comum a toda a Europa, parece emergir entre os séculos XI e XII, caracterizando-se pela construção de torres em aparelho de pedra ou alvenaria de pedra e cal, com funções de habitação e guarda de produtos agrícolas (SILVA, 1995, p. 47). Na sua origem, esta tipologia emerge em clara consonância com uma época de grande instabilidade, estando ligada a uma nobreza nortenha de tradição rural, cujo prestígio assentava na posse de antigos domínios territoriais. Um dos

documentos mais antigos de que dispomos, datado de 1171 e referente à torre de Cunha, dá notícia da sua construção por Lourenço Fernandes da Cunha, explicitando: "quod habeo ubi tu facis tuam quintanam et **turrem**" (COSTA, 1979, p. 322). Nas Inquirições de 1228, vemos esta estrutura ser citada, já em português, referindo o texto: "a torre que estaa compeçada em Quintela" (FERNANDES, 1981, p. 138).

No texto da instituição do morgado de Moysem Navarro, datado de 1362, podemos constatar que o fenómeno das torres domésticas se generaliza de forma muito significativa. Na descrição dos bens desta riquíssima família, onde são enumeradas cinco propriedades a serem integradas neste morgado, quatro delas referem a presença de uma torre no seu conjunto edificado. Na primeira quinta citada, o texto refere: "mandarom que hua quintaa que eles ham na poboa de montijo Riba de teio assy casas e lugar e torre e vinhas e todos outros bens e djreitos que no dito logo ham ambos juntamente". No caso da Quinta de Caspolima o texto assinala: "Outrossy hua quintaa que eles ham em caspolima reguengo del rrey Ribamar assy casas e vinhas herdades e torre e lugar e todos os bens e djreitos que no dito logo de caspolima ham ambos juntamente ". Além dos bens em Lisboa, onde aqui o paaço parece articular-se com a torre, o texto volta a mencionar outra torre na quinta da Palma, descrevendo: "Outrossy hua quintaa que ambos juntamente ham em palma termo de lixboa assy adegas e casas e lagar e torres e vinhas com todos os bens e djreitos que ham ambos " (Chancelarias Portuguesas..., 1984, p. 332).

Embora designadas normalmente como torres, estas habitações fortificadas são mencionadas, em alguns casos, de forma mais precisa por "casa forte" ou "casa torre". Do primeiro caso temos um documento da Chancelaria de D. Dinis, onde o rei assina uma carta proibindo: " que nem huum homem non possa fazer casa forte no meu senhoryo sem meu mandado" (Arquivo Nacional/Torre Tombo [AN/TT] – Chancelaria de D. Dinis..., 1995). O conteúdo desta carta testemunha uma política que, embora iniciada por D. Afonso III, será promovida sobretudo por D. Dinis, que, visando o controle da construção de torres, proíbe a sua edificação sem uma expressa autorização régia. Esta estratégia terá como consequência uma progressiva contenção deste fenómeno, ao longo do séc. XIV e XV, tornando-o uma expressão da mais alta nobreza com ligações à casa real.

Nos inícios do século XVI, referindo-se contudo a um património sedimentado ao longo da Idade Média, os Tombos da Ordem de Cristo, elaborados por Frei Diego do Rego, mencionam um significativo número de torres de uso doméstico, sendo utilizado o termo de

casa torre em várias situações. Se neste texto podemos comprovar a frequência destas torres, distribuídas em quintas espalhadas por todo o país, transparece no entanto um certo estado de abandono destas estruturas, que vemos serem referidas ora como "muy antiga, danificada, deroida" (em ruinas) ou ainda "mal repairada" (GONÇALVES, 2017a, p. 33), sugerindo uma tipologia fora de uso e em franca decadência. Como exemplos do emprego do termo de casa torre nos Tombos da Ordem de Cristo nos arredores de Lisboa, registamos: "…no seesmo da dita cidade açima huu pouco de sam bento e enxobregas honde chamam a concha tem a ordem huua quintãa […] e des i huua casa torre sobradada que leva quatro varas e meya de longo e outro tanto de largo mui mal repairada". Descrevendo a quinta de Dom Nuno perto de Alperiate, Frei Diego do Rego escreve: "…e tem huu assentamento danificado e derribado […]E ainda hi estaa huua casa torre que teve dous sobrados e estaa per partes danificada e deroida" (GONÇALVES, 2017a, p. 123).

Desaparecendo na sua generalidade como elemento isolado, a torre vai permanecer na casa senhorial, em termos simbólicos, na tendência de formação de torreões ou corpos torreados nas morfologias arquitectónicas, que, de uma certa maneira, são memória de uma tipologia claramente associada à nobreza mais antiga do país.

Quanto ao termo solar, a sua origem entronca na palavra latina solum, que significava solo ou terra. Solar correspondia ao lugar ou casa onde uma família nobre, na Idade Média, radicava a sua origem. Cada grande família cultivava essa origem como uma honra, como se se tratasse de um privilégio diferenciador, em termos de estatuto, das outras categorias sociais, mesmo senhoriais. Se as famílias condais portucalenses dos séculos X e XI tinham muitas vezes os seus solares em terras da Galiza e Leão, com a formação da nacionalidade e o alargamento do território para sul observa-se a tendência para a formação de novas linhagens. Normalmente iniciadas a partir de filhos segundos, estas novas linhagens tendem a emergir no círculo da corte, ganhando visibilidade com o seu apoio directo às estratégias políticas reais. É assim que os Silva passam a ter solar em São Julião da Silva, os Azevedos em Azevedo, perto de Barcelos, os Cunhas com solar em Cunha, junto de Braga, ou os Melos com solar em Melo, já na Beira, perto de Gouveia. Rafael Bluteau fornece uma longo e esclarecedor texto escrevendo: "…He nome deduzido de palavra latina Solum que quer dizer chão ou assento, donde o homem está, e assim Solar significa terra e mais amplamente lugar ou edifício em que teve principio alguma família nobre de Hespanha. Em demonstração da nobreza desta terra edificaram os senhores della sua hua casa forte ou torre, a qual também servia para se defenderem dos rebates dos

Mouros ou outros inimigos. Destas torres ou solares, ainda hoje se conservam muitos neste Reyno apesar do tempo (…) sempre a nobreza dos que semelhante casas tinham e dellas procediam foy muyto estimada em Hespanha" (BLUTEAU, 1712b, p. 698). Morais, nos finais do século XVIII, fornece uma informação já muito reduzida para o termo escrevendo: "o chão de casa antiga de alguma família nobre" (MORAIS, s.d., p, 216). Neste contexto de lugar de origem, a designação de solar fica assim mais ligada ao norte do País e a uma nobreza dos inícios da nacionalidade, verificando-se serem raras as referências a solar a sul do Tejo, onde o território, gerado a partir da reconquista, não permitia conferir a uma família uma ancestralidade radicada nestes lugares.

No texto de Rafael Bluteau, a referência a Hespanha e a solar como casa forte ou torre, coloca este fenómeno claramente num período anterior à nacionalidade e sem continuidade ou evolução posterior. Embora de forma muito rara, e talvez como uma espécie de epílogo, temos um testemunho da permanência deste fenómeno ainda no século XVI, no texto da carta de brasão concedida por D. João III a Gaspar Gonçalves, em 1541. O texto é bem elucidativo ao afirmar: eu lhe dou por apelido que elle Gaspar gonçalvez se chame de Ribafria e os que delle deçemderem da feytura desta pera todo sempre e que a sua torre e quintãa e todo seu anexo que tem em symtra que se chama Riba ffria E que seja solar e morguado delle e de sua geração pêra sempre. Digno de nota, nos diferentes livros dos Tombos das propriedades da Ordem de Cristo (GONÇALVES, 2017b), onde vemos serem inventariadas dezenas e dezenas de paços, quintas e casas torres espalhadas por todo o território português, não encontramos uma única referência a solar.

Um pouco em parceria com paaço encontramos, logo nos primeiros séculos da nacionalidade, o termo quintaa, significando uma propriedade agrária provida de uma casa. Uma das primeiras referências data de 1261 e encontra-se no Livro dos Bens de D. João de Portel: "esta é a carta in como don Johan canbou com don Afonso perez a sa quintãa de villa verde" (LIVRO..., s.d., p. 52). Como propriedade agregando uma casa, quinta aparece referida na documentação com um estatuto próximo de paço, como transparece de um texto das Inquirições de D. Dinis que menciona de forma muito significativa: "… a quintãa que chamam o paaço que foy de Martim da cuynha e a outra que ffoy de estevam do Casal que chamam o paaço" (AN/TT – INQUIRIÇÕES..., 1891, p. 148).

Na sua etimologia, a palavra quinta vem do latim quintana, que deu em português quintãa e quinta. Em latim quintana aplicava-se a um pequeno mercado nos acampamentos

militares, sendo pouco claro como estas funções evoluíram para o sentido que irá adquirir (MACHADO, 1952c, p. 23). Covarrubias, no seu Tesoro dela Lengua Castellana, dá uma explicação para este fenómeno escrevendo: “Dixose assi por el arrendador della da el senor por concierto la quinta parte delo que coge de frutos” (COVARRUBIAS, 1611, p. 602v). Mais tarde Bluteau no seu Vocabulário repete textualmente a interpretação de Covarrubias[5]. Se a afirmação de Covarrubias é verdadeira, a prática desapareceu pois, na generalidade da documentação medieval, as quintaas aparecem sem uma ligação a uma prática de arrendamento, em contraponto com os chamados casais que surgem sempre ligados a rendeiros e ao pagamento de um imposto. A designação de grandes casas senhoriais como quintas está intimamente ligada ao fenómeno das honras, geradoras de imunidade, e tendo como resultado a formação de domínios que se encontravam fora da jurisdição régia. É assim que, no seu Elucidário, Fr. Joaquim de Santa Rosa Viterbo define o termo honra como: “certas porções de terreno em que os ricos homens e outros principais senhores tinham seus palácios ou quintas” (VITERBO, 1993, p. 316). Porém, tratava-se literalmente da dotação de imunidade, pela existência de uma morada fisicamente limitada por um muro ou cerca que impedia a entrada de representantes da justiça régia.

Esta característica de imunidade parece ligar-se a uma interessante nota de Covarrubias que, no seu Dicionário, menciona uma curiosa expressão relacionada com a palavra quinta: “Ponerse en quintas, es lazer a outro punta y oposicion” (COVARRUBIAS, 1611, p. 602v). A expressão sugere claramente a ligação de quinta com um privilégio que permitia que alguém, recolhido na sua quinta, fizesse frente ou oposição a outrem.

Sobrado

O relevo que este termo adquire na cultura brasileira obriga uma atenção particular a este vocábulo, que Gilberto Freyre celebrizou no seu livro Sobrados e Mocambos (FREYRE, 1936). Linguistas e filólogos estabeleceram interpretações muito diferentes sobre a etimologia e os significados desta palavra, o que tem levado a grandes equívocos, mesmo entre eruditos. Neste sentido Carlos Lemos, sobre o assunto, escreve: “sobrado era um espaço que sobrou, isto, é, espaço situado acima do forro, ou do tecto, de um compartimento térreo e sob o telhado”

---

[5] Chamou-se assim porque de ordinário o que arrenda a quinta dá ao dono a quinta parte do que colhe de frutos” (BLUTEAU, 1712, p. 65).

(LEMOS, 1999, p. 25). Esta afirmação é em tudo contraditória com a conotação de prestígio que, ao longo da Idade Média, está implícito na palavra e que determinava que as reuniões da Câmara do Porto fossem registadas como tendo tido lugar "no sobrado da veraço"[6]. De forma significativa, constatamos a mesma situação em Ponte de Lima, onde a vereação, nos finais do séc. XIV, se reunia igualmente "… no sobrado da Casa do Conçelho da ditta villa" (TRINDADE, 2013, p. 649). Durante a Idade Média e em meios rurais, pelo facto da maioria da habitação ser térrea, o termo sobrado associava-se a edifício nobre, como transparece, de forma clara, de um texto das Inquirições de D. Dinis que, em 1307, regista:"… a quintãa que chamam o paaço que foy de Martim da cuynha e a outra que ffoy de estevam do Casal que chamam o paaço e a que chamam o **ssobrado** que he de joham Garcia de farazom" (AN/TT – INQUIRIÇÕES..., 1891, p. 148). No mesmo sentido de prestígio, observamos, em épocas muito recuadas, a formação de um significativo número de topónimos, sistematizados no Onomástico Medieval Português, como: Superato 1070, Subrato 1258, Sobradum 1220, Soberado 1066, Supratello 1050, Sobradilo 994 (CORTESÃO, 1912, p. 322).

Em contraponto com o Norte do País, em Lisboa, as reuniões da Câmara são referidas, ao longo do XIV e XV, como tendo lugar: "…no paaço do concelho", "…na camara do paaço do concelho", "… na camara da salla do concelho", ou ainda "…na camara da vereaçom da cidade" (MACEDO, 1951, pp. 29-30), mas nunca no sobrado da câmara ou do concelho. Desta clara diferenciação podemos inferir que o termo sobrado teve no norte do país uma carga semântica diferente da do Sul, podendo concluir-se ter sido a partir das zonas nortenhas e das suas gentes que a palavra transitou para o Brasil com a sua conotação de "casa importante". Ainda que com cargas semânticas diferentes entre norte e sul, não podemos deixar de citar uma passagem de Fernão Lopes onde observamos uma certa conotação de sobrado como marca de grandeza ou enaltecimento quando, na Crónica de D. João I, o autor escreve:"…e forçava-se cada huum de vençer seu vizinho per corregimento de portal e sobrado…" (LOPES, 1933, p. 18).

Neste afastamento é significativa a forma como o termo é tratado por Bluteau e por Morais Silva, que, como sabemos, nasce no Brasil. Se Bluteau no seu Vocabulário (BLUTEAU, 1712c, p. 672) estabelece um sentido mais comum para sobrado, designando-o como "o assoalhado de hum dos andares da casa", Morais, no seu Dicionário…, dá, não só uma

[6] "Depois desto três dyas do mês de junho na dita cidade [do Porto] no sobrado da veraçom" in VEREAÇOENS (anos de 1390-1395), in D.M.H.P., vol. II, Porto, Câmara Municipal, 1937, p.12

definição mais completa do termo, como fornece exemplos do uso da palavra, referindo o caso de: “médicos de sobrado i.e. dos mais creditados; como mercadores de sobrado, ou atacado, que tem as lojas em sobrados” (MORAIS, s.d., p, 672).

Voltando à Idade Média e à etimologia do termo sobrado, é sem dúvida o filólogo José Maria Piel (1903-1992) que sobre o assunto desenvolve o mais bem fundamentado estudo. Com o título: “Sobrado, Perfil Histórico de uma Palavra” (PIEL, 1952, pp. 191-99), este trabalho não teve, porém, a devida atenção da historiografia e linguística. Do seu texto podemos confirmar ter sido a partir de A. Martinez Salazar que a etimologia da palavra sobrado é estabelecida como tendo derivado de SUBER /SOBER e de sobreiro, alegando este distinto filólogo e historiador que o antigo Mosteiro de Santa Maria do Sobrado, muito citado a propósito desta questão, não se encontrava numa elevação. Esta tese adquire uma outra amplitude quando é defendida por Leite de Vasconcelos nos seus Opúsculos, onde, de forma peremptória, faz derivar sobrado do latim Suber, a par de Sobreira, Sobrosa e Sobral (LEITE DE VASCONCELOS, 1931, p. 397). Rebatendo esta tese e tendo como base o sentido semântico da palavra que se regista na documentação medieval, Joseph Piel acaba por concluir “pode, pois, considerar-se como definitivamente assente a etimologia SUPERATUM”, aproximando-se da posição de Cândido de Figueiredo no seu Dicionário, que escreve: “inclino-me que a palavra se relaciona com o lat. superare, estar acima, visto que sobrado é geralmente um pavimento superior ao pavimento térreo de um edifício” (CANDIDO FIGUEIREDO, 1996, p. 2336).

Da nossa investigação, julgamos poder comprovar de forma clara esta tese com base num documento que analisamos, datado de 1235 e ainda em latim, onde encontramos a designação de um sobrado como “superatum”. Correspondendo a um contrato de aforamento de casa efectuado pelo cartório do mosteiro de Chelas, em Lisboa, o documento menciona: “…debet illj dare Ousenda martiniz lapidem ad suam custam qui sufficiat et medietatem operariorum et alcari ipse paries quantum est alius paries domus Dominicj iohannis et si ipsam uoluerit ibi ponere trabes pro ad **superatum**” (O Archeologo..., 1904, pp. 69-70).

Ao longo da Época Moderna o progressivo aumento de edifícios com dois andares, sobretudo nos agregados urbanos, vai retirando ao termo sobrado o sentido medieval de edifício importante. As chancelarias reais do século XIV e XV dão-nos conta, sobretudo em Lisboa, de frequentes contractos de aforamentos de casas onde se dá autorização para construir um andar e onde este novo andar é mencionado como sobrado. Neste sentido podemos referir um contrato

de aforamento, datado de 1313, que prescreve: "huu sotoom q a dita confraria a na Regeyra na qual sotoo ora vos morades e o sobrado de cima, sotal preyto e sotal condiço q vos façades huu sobrado tamano come o do sotoo co sa sacada sobre la Rua" (Documentos..., 1313, fl. 56).

Palácio, casa nobre e palacete

Coincidindo com o reinado de D. Pedro II, nas últimas décadas do século XVII, observamos o progressivo aparecimento do termo "palácio", tanto em documentação escrita como iconográfica. A consulta sistemática dos Livros de Reis referentes a este reinado elucida-nos sobre este facto. Vemos, assim, a palavra ser citada nos anos de 1668, 1678 e 1687 (OLIVEIRA, 1886a, 1186b, 1886c, p. 52, p. 293, p. 3), divulgando-se o termo de forma mais sistemática nos finais século. Nestes primeiros documentos, ora assinados por secretários de Estado, ora por membros do Senado da Câmara de Lisboa, as referências a palácio são sempre relativas ao Palácio da Ribeira. No âmbito da literatura, também aqui observamos o termo usado num contexto régio, como vemos em Manuel Bernardes (1644-1710), no seu livro Nova Floresta, que relata: "...ouviu isto o imperador e recolhendo-se a palácio, repreendeu acerbamente os ministros" (BERNARDES, 1706, p. 93). No domínio da iconografia, constatamos a mesma conotação régia, como numa gravura do Palácio Corte Real, feita por Dirk Stoop (1610-1686) e datável dos ano de 1661-1662, onde a legenda assinala: "O Palácio do Infante Dom Pedro em o Corpus Sancto em Lisboa"[7].

No seu Vocabulário…, Bluteau menciona ainda esta palavra numa acepção de "palácio dos reys de Portugal" (BLUTEAU, 1720, p. 440). Na segunda metade do século XVIII, começamos a registar com mais frequência a designação de palácio fora de um âmbito régio, embora referindo-se a edifícios de marcada monumentalidade. Testemunhando um alargamento de significação, nos finais do século XVIII o Dicionário... de Morais dá como significado da palavra palácio: "casa grande e nobre de boa traça e bons edifícios" (MORAIS, s.d., p, 384). A referência de Morais a "… boa traça e bons edifícios", salienta um aspecto semântico muito interessante, que se prende com um sentido do termo palácio mais centrado na qualidade e apuro arquitectónico que propriamente na grandeza das formas. Neste sentido, o termo palácio divulga-se no contexto de uma cultura barroca imbuída de novos pressupostos estéticos e

[7] O Palácio Corte Real, mais tarde dos Marqueses de Castelo Rodrigo, tinha sido confiscado a esta família, na sequência da Guerra da Restauração, e incorporado na Casa do Infantado.

urbanísticos de pendor iluminista, onde praças e palácios passam a ocupar um lugar privilegiado na valorização dos aspectos urbanísticos da cidade. Em claro contraponto com a progressiva divulgação do termo palácio, a palavra paço torna-se mais rara e sofre uma alteração semântica, passando a usar-se numa conotação de antigo, vetusto, referindo a casa de uma família de nobreza antiga e de tradição.

Inicialmente referindo palácio real, o termo palácio mantém, ao longo do século XVIII, uma certa aura de excepção, circunscrevendo-se às casas de titulares e grandes do reino, sendo as habitações de proporções mais médias, ligadas à média e pequena nobreza, denominadas como casa nobre ou casas nobres, acabando por ser, no fundo, este o termo que encontramos mais correntemente na documentação dos séculos XVII e XVIII. A título de exemplo, no Livro de Cordeamentos[8] referente aos anos de 1730-1737, enquanto Vasco Lourenço Veloso faz pedido de obras nas suas "Cazas nobres a St Apolónia" o conde de Vila Nova de Portimão pedia, no mesmo ano de 1734, para "…continuar o seu palácio a Santos o Velho" (AHCML – Livro de Cordeamentos – 1730-34). Da mesma forma, o desembargador Duarte Salter de Mendonça pedia, em 1737, para levantar umas "casas nobres na rua Direita de São Bento", enquanto o conde de Povolide pedia, em 1742, "…para reedificar o seu palácio as portas de st. Antão" (AHCML – Livro de Cordeamentos – 1741-45).

Pelos finais do século XVIII, vemos surgir o termo palacete, que, em oposição ao sentido arcaizante de paço, se afirma como expressão de uma sociedade liberal e burguesa que emerge após a queda do antigo regime. Digno de nota, o termo ainda não é referido nem no dicionário de Bluteau, nem no de Morais, aparecendo mais tarde no de Assis Rodrigues, que o inclui como: "diminutivo de palácio" (RODRIGUES, 1875, p. 280). Nos inícios do século XIX, Jácome Ratton utiliza o termo no texto das suas Recordações, narrando de forma crítica a maneira como Domingos Mendes definia a sua casa, mais conhecida como Palácio do Manteigueiro (RATTON, 1813, p. 300).

Pelos finais do século XIX o termo adquire maior expressão, convivendo sempre com palácio, que permanece como o termo comum para designar as casas de maior grandiosidade e impacto visual, afectas à grande nobreza ou a grandes fortunas. Tinop, na sua Lisboa de Outros tempos, descrevendo episódios da sociedade lisboeta, refere diversos palácios da elite da época, como é o caso do Palácio das Laranjeiras, dos Condes de Farrobo, ou dos Palácios dos

[8] Este vasto conjunto de livros guardados no Arquivo Histórico da Câmara de Lisboa registam os pedidos de proprietários para autorização de obras.

Marqueses de Penafiel, Viana ou Vimioso, mencionando apenas uma vez a palavra palacete, referindo-se à famosa casa de Madame Paiva em Paris: "ao seu faustoso palacete dos Campos Elyseos" (TINOP, 1898, p. 273).

Opondo-se à grandiosidade e solidez dos grandes palácios da antiga nobreza, o palacete tem tendência para ser mais gracioso e de menores dimensões, incorporando valores mais circunstanciais, da ordem da moda e do gosto efémero, ou mesmo de uma certa ostentação, mais próprios de um indivíduo em trajectória de ascensão ou afirmação social. Na realidade, este termo e a tipologia de casa a ele associado, desenvolve-se no contexto de uma alta burguesia de grandes comerciantes e de altos quadros do aparelho de Estado, que vemos adquirirem um novo reconhecimento social a partir do período pombalino. Muitas vezes resultado de fortunas rápidas, o palacete representa, assim, um novo espírito empreendedor de uma elite burguesa, que se expande em áreas tão diferenciadas como a indústria, a banca, o comércio ou a agricultura. No plano mais abrangente da história das mentalidades, o palacete corresponde à manifestação de uma nova consciência do indivíduo, não só mais participativa na vida social e política, como também mais consciente da sua individualidade, dos seus aspectos psicológicos e da sua história pessoal, assumindo-se como elemento potencialmente transformador da sociedade. Contrastando com a intemporalidade da casa senhorial do antigo regime, ligada à permanência de grandes linhagens familiares, o palacete deve ser entendido como um objecto do seu tempo, à moda, e que olha a história e o passado, integrando-os no seu dia-a-dia.

Considerações Finais

Estas variações semânticas que temos vindo a estudar e sobre que reflectimos, levam-nos a manter nos nossos trabalhos as designações que vemos serem utilizadas socialmente, elegendo como conceito e categoria mais abrangente o termo "casa senhorial", e fazendo uso, conforme os casos, da forma como os edifícios são hoje referidos, evitando impor um rigor terminológico e conceptual que na realidade nunca existiu. Evitamos, porém, o uso generalizado de solar, por constituir uma particularidade de um paço ou casa senhorial e um fenómeno mais ligado ao norte do País e a uma nobreza dos inícios da nacionalidade. Igualmente evitamos o uso do termo palacete, como referência a uma casa senhorial anterior ao século XIX, por ser uma palavra que como tentamos demonstrar se encontra claramente conotada com o período romântico e indissociável de uma cultura liberal.

Referências

Arquivo Histórico da Camara Municipal de Lisboa. **Livro de Cordeamentos** (1614-1699). s.n.

Arquivo Histórico da Camara Municipal de Lisboa. **Livro de Cordeamentos** (1730-34). s.n.

Arquivo Histórico da Camara Municipal de Lisboa. **Livro de Cordeamentos** (1741-45). s.n.

Arquivo Nacional. Torre Tombo. Chancelaria de D. Dinis. Livº 3, fl. 146v. In: SILVA, José Custódio Vieira. **Paços Medievais Portuguesas**. Lisboa: IPAAR, 1995.

Arquivo Nacional. Torre Tombo. Inquirições de D. Dinis (1307). In: **C.C.L.P**. v. I. Porto: Câmara Municipal, 1891.

BERNARDES, Manuel. **Nova Floresta**. v. III. Lisboa: Officina Valentim da Costa Deslandes, 1706.

BLUTEAU, Rafael. **Vocabulário Português e Latino**. Tomo VII. Lisboa: 1720.

BLUTEAU, Rafael. **Vocabulário Portuguez e Latino**. v. I. Coimbra: Colégio das Artes da Companhia de Jesus, 1712.

BLUTEAU, Rafael. **Vocabulário Portuguez e Latino**. v. III. Coimbra: Colégio das Artes da Companhia de Jesus, 1712.

BLUTEAU, Rafael. **Vocabulário Portuguez e Latino**. v. VII. Coimbra: Colégio das Artes da Companhia de Jesus, 1712.

CANDIDO FIGUEIREDO. **Grande Dicionário de Língua Portuguesa** [1º ed. 1899]. 25ª ed. v. II. Lisboa: Bertrand, 1996.

CASTILHO, Júlio. **Lisboa Antiga, Bairros Orientais**. 3ª ed. v. VI. Lisboa: CML, 1975.

Chancelarias Portuguesas, D. Pedro I, ed. A. H. Oliveira Marques. Lisboa: Centro de Estudos Históricos, 1984.

CONDE de Sabugosa. **O Paço de Sintra**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1903. Apêndice documental, doc.1I.

CONDE, Manuel Sílvio. **Construir, Habitar**: A Casa Medieval. Braga: CITCEM, 2011.

CORTESÃO, António Augusto. **Onomástico Medieval Português**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1912.

COSTA, Pe. A. de Jesus. **Os mais antigos documentos escritos em Português**, Separata Revista Portuguesa de História, Tomo XVII, Coimbra, 1979.

COVARRUBIAS, Sebastian. **Tesoro de la Lingua Castellana**. Madrid: Luis Chanchez, 1611.

CRONICA do Condestável de Portugal Dom Nuno Alvares Pereira. Cap. 2. Coimbra: França Amado, 1911.

Documentos da Biblioteca Nacional Relativos a Lisboa (séc. XIII a XV). Lisboa, 1º série, Ed. B.N., 1935. In: BNP, Reservados "**Títulos e escrituras dos prazos foreiros a Irmandade dos Cléricos Ricos da Charidade**", vol. I, fl.56, Doc. II, ano de 1313.

FERNANDES, A. A. **A Nobreza na Época Vimarano-portugalense**. V. I. Guimarães, 1981.

FREYRE, Gilberto. **Sobrados e Mocambos decadência do Patriarcado Rural do Brasil**. S. Paulo: Editora Nacional, 1936.

GONÇALVES, Iria. **Os tombos da Ordem de Cristo**. v. 8. Lisboa: Centro de Estudos Históricos da Universidade Nova de Lisboa, 2017.

GONÇALVES, Iria. **Tombos da Ordem de Cristo, Propriedades em Lisboa, Alenquer e Sintra**. Lisboa: Centro de Estudos Históricos da UNL, 2017.

LEITE DE VASCONCELOS. **Opúsculos III**. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1931.

LEMOS, Carlos. **Casa Paulista**. São Paulo: Edusp, 1999.

LIVRO dos Bens de D. João de Portel. In: **Arquivo Histórico Português**. Separata 1906-1910. Lisboa: s.d.

LOPES, Fernão. **Crónica de D. João I**. v. II. Porto: Livraria Civilização, 1933.

MACEDO, Luís Pastor. **Casas da Câmara de Lisboa**. Lisboa: CML, 1951.

MACEDO, Luís Pastor; ARAUJO, Norberto. **Casas da Câmara de Lisboa**. Lisboa: Ed. da CML, 1951.

MACHADO, José Pedro. **Dicionário Etimológico da língua portuguesa**. v. I. Lisboa: Livros Horizonte, 1952.

MACHADO, José Pedro. **Dicionário Etimológico da língua portuguesa**. v. II. Lisboa: Livros Horizonte, 1952.

MACHADO, José Pedro. **Dicionário Etimológico da língua portuguesa**. v. III. Lisboa: Livros Horizonte, 1952.

MORAIS, António Silva. **Diccionário de Língua Portugueza**. v. II. Lisboa: Off. Simão Ferreira, s.d.

O Archeologo Português. v. 9, nº. 11-12. Lisboa: Museu Ethnographico Português, 1904.

OLIVEIRA, Eduardo Freire. **Elementos para a História do Município de Lisboa**. v. VII. Lisboa: Typographia Universal, 1886.

OLIVEIRA, Eduardo Freire. **Elementos para a História do Município de Lisboa**. v. VIII. Lisboa: Typographia Universal, 1886.

OLIVEIRA, Eduardo Freire. **Elementos para a História do Município de Lisboa**. v. IX. Lisboa: Typographia Universal, 1886.

PEREIRA, Gabriel. **Documentos Históricos da Cidade de Évora**. v. I. Évora: CME, 1885.

PIEL, Joseph-Maria. **“Sobrado, Perfil Histórico de uma Palavra “**. v. VII. Separata de Brasília. Coimbra: Coimbra Editora, 1952.

RATTON. **Recordações de Maio de 1747 a 1810**. Londres: s.n., 1813.

RIBEIRO, Bernardim. **Historya de menina e moça por Bernaldim Ribeyro agora de novo estampada e com summa deligencia emendada**. Florença: Abramo Usque,1554.

RODRIGUES, Francisco Assis. **Dicionário Técnico-Histórico**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1875.

SILVA, José Custódio Vieira da. **Paços Medievais Portugueses**. Lisboa: IPPAR, 1995.

TINOP. **Lisboa de Outros Tempos**. V.II. Lisboa: Ed. António Maria Pereira, 1898.

TRINDADE, Luisa. **Urbanismo na Composição de Portugal**. Coimbra: Imprensa da Universidade, 2013.

VASCONCELLOS, Joaquim Leite de. **Etnografia Portuguesa**. v. II. Lisboa: Imprensa Nacional, 1936.

VITERBO, Fr. Joaquim de Santa Rosa. **Elucidário das Palavras, Termos e Frases que em Portugal...** Porto: Livraria Civilização, 1993.

ZURARA, Gomes Eanes. **Crónica dos feitos notáveis que se assaram na conquista da Guiné**. Lisboa: Academia Portuguesa de História, 1978.

QUARTO DE COSTURA: ESPAÇO FEMININO NO SÉCULO XIX E XX. SOLAR DA BARONESA – PELOTAS/RS

Larissa Tavares Martins
Mestra em Patrimônio Cultural/UFSM – Servidora UFPel
larissamartins.ufpel@gmail.com

Apresentação

A configuração de algumas casas senhoriais do final do século XIX e início do século XX – no que se refere à disposição dos cômodos – nos diz muito sobre como a família vivia, inclusive permitindo identificar a importância dada à mulher em relação às decisões referentes ao espaço residencial e os valores socialmente aceitos na época.

O estudo procura identificar quais os ambientes exclusivos do uso feminino, fazendo um levantamento da relevância do quarto destinado à costura. Através da investigação da localização destes quartos íntimos, pode-se observar que foram destinados às mulheres, cômodos afastados do convívio social e/ou perto da área de serviço da casa. Este fato ressalta o valor dado aos espaços de uso feminino e principalmente as atividades realizadas por elas. A partir deste estudo pretende-se destacar o caso do Solar da Baronesa, localizado na cidade de Pelotas/RS.

Contatou-se que há escassas pesquisas sobre o assunto, o que justifica este estudo no momento que analisa estes espaços de convivência, sociabilidade e trabalho. Os relatos que nos chegaram até hoje, são imprescindíveis para melhor compreender como moravam e as relações sociais envolvendo o espaço destinado à costura.

A metodologia empregada é um estudo de caso de caráter investigativo que compreende pesquisar em referenciais teóricos, cartas e fontes orais, como eram as configurações das casas senhoriais nos grandes centros do Brasil e cidade de Pelotas/RS[1] no

[1] Pelotas é um município da região sul do estado do Rio Grande do Sul, no Brasil. Considerada a terceira cidade mais populosa do estado.

final do século XIX e início do XX, focando no caso do Solar da Baronesa[2], residência da família Antunes Maciel.

Quarto de Costura: espaço de sociabilidade e destinado aos afazeres femininos

Analisar certa camada da sociedade, identificando a forma como moravam e a disposição dos ambientes dedicados às mulheres, nos revela muito sobre o valor dado a figura feminina e as atividades desempenhadas por elas. Trazendo estudos realizados nos grandes centros como Rio de Janeiro[3] e São Paulo, Patrícia Schettino e Celina Lemos (2014) – se referindo aos casarões cariocas do século XIX – cita a "importância da figura feminina como agente transformador do espaço residencial" (SCHETTINO; LEMOS, 2014, p. 319).

> A mulher era uma figura importante na sociedade, "sendo o papel da dona-de-casa encarado como essencial para a preservação da família e da sociedade. Desta forma, o espaço privado passou a ser definido como lugar essencialmente feminino (SCHETTINO; LEMOS, 2014, p. 320).

Para Maria Cecília Homem (1996), "apesar de a casa se destinar ao "reino da mulher", grande parte dos cômodos eram dedicados ao homem" (HOMEM, 1996, p. 27 apud SCHETTINO, 2015, p. 05). A divisão dos cômodos, no interior das casas pertencentes à elite, em meados do século XIX, era feita de forma que houvesse alas restritas para homens e mulheres (SCHWANZ, 2011, p. 66).

Quando na casa existiam um espaço privado às mulheres, não era comum que fosse passagem dos homens. Era habitual que os cômodos fossem afastados da entrada dos casarios, sendo muitas vezes próximos as salas de serviço, como a cozinha.

> A copa e a cozinha permanecem sobre seu comando, a presença da sala da senhora ou sala de costura próxima ao setor de serviço marca esse domínio, mesmo que ela não precise realizar pessoalmente as tarefas domésticas. Todas as atividades relacionadas à manutenção da casa e ao bem estar da família continuam sendo responsabilidade da dona da casa (SCHETTINO, 2015, p. 12).

Quando não localizadas nos pavimentos superiores, as salas destinadas às mulheres eram segundo Schettino (2015), localizadas "no porão junto ao setor de serviço ou entre este e o setor social no primeiro andar, por isso, talvez possa-se considerá-las desvalorizadas

---

[2] O Solar da Baronesa é a antiga residência de Amélia Hartley de Brito - Baronesa de Três Serros – e Annibal Antunes Maciel, Barão de Três Serros. Amélia é natural do Rio de Janeiro e em decorrência do casamento, mudou-se para Pelotas em 1864.

[3] Rio de Janeiro foi capital do Brasil por 197 anos, de 1763 a 1960.

socialmente em comparação aos aposentos masculinos, normalmente localizados na área social" (SCHETTINO, 2015, p. 08).

Em pesquisas sobre os projetos arquitetônicos cariocas do século XIX e XX, confirma-se que existe ao menos um aposento caracteristicamente masculino, na maioria das vezes, o gabinete[4]. Em contrapartida, apenas algumas possuem a sala de senhora ou sala de costura, ambientes destacadamente femininos (SCHETTINO, 2015).

> É comum encontrar vários cômodos masculinos em uma mesma residência, mas aposentos femininos quando aparecem são em menor número, geralmente apenas um, sendo o *toilette*[3] a peça feminina mais encontrada nas plantas analisadas, seguido de perto pela sala de costura. [...] Quando aparecem dois cômodos femininos em uma mesma residência, eles são, na maior parte dos casos, o *toilette* e a sala de costura (SCHETTINO, 2015, p. 08).

Quando a casa possuía mais de um pavimento, era recorrente que o espaço destinado à costura ficasse nos andares superiores, pois eram cômodos mais reservados e íntimos da casa, resguardando a privacidade da família. Rogério Alves e Roberto Righi (2015), referindo-se aos palacetes paulistanos do século XIX, destacam que os pavimentos superiores representavam "a privacidade e a intimidade da família e, por isso, era de acesso exclusivo. Aí ficavam os quartos de dormir, banheiros, quarto de costura, rouparias e outros ambientes íntimos de utilização da família" (ALVES; RIGHI, 2015, p. 134-135).

Os cômodos se encontravam separados por função, mas também entre homens, mulheres e crianças. Com o passar do tempo, a mulher foi ganhando um cômodo só para si onde realizava seus trabalhos manuais, comandava os trabalhos domésticos e recebia visitas pessoais. Maria Cecília Homem (1996) afirma que "à mulher reservou-se apenas um cômodo exclusivo, a sala da senhora, situada entre a zona de serviço, a sala de jantar e a sala de visitas, numa clara alusão às suas atribuições [...]" (HOMEM, 1996, p. 27 apud SCHETTINO, 2015, p. 07-08).

Destaca-se que uma prática comum era que alguns cômodos tivessem várias utilidades, dependendo do tamanho da casa e família e as atividades desenvolvidas por eles. Em geral, os quartos destinados à costura, eram também espaços compartilhados com outras tarefas, como espaço de leitura, estudos, realização de costuras, passar roupa, dormitório, entre outros usos.

A Princesa do Sul e a morada da família Antunes Maciel

[4] Diferentemente do escritório – espaço de receber visitas e tratar de negócios –, o gabinete é um cômodo íntimo, reservado aos donos da casa.

Princesa do Sul foi à designação dada à Pelotas[5] por ser a cidade mais importante da província. Pelotas cresceu e se desenvolveu como nenhuma outra, exercendo grande influência econômica, cultural e política em todo o Rio Grande do Sul (www.pelotas.com.br).

> Uma princesa famosa pelos seus barões, pelas suas grandes damas, pelos seus doces, as suas festas, os seus sobrados, os seus monumentos públicos, as suas lojas. Mas já identificada, de um modo especial, com as artes e as letras, numa espécie de desdobramento do seu apogeu econômico-urbano (MAGALHÃES, 1994, p. 77).

A partir do século XIX, a economia da cidade era basicamente a produção e exportação de charque, às margens do arroio, "impulsionando o desenvolvimento local" (MAGALHÃES, 1999, p. 20). Os charqueadores produziam o charque[6] nos meses de mais calor, de novembro a abril, e no restante do ano, dedicavam-se às olarias e ao cultivo agrícola.

A cidade de Pelotas era considerada, no final do século XIX, um dos municípios da região com o maior crescimento no Brasil, sendo exemplo de desenvolvimento e prosperidade na época.

> Pelotas pode ser, enfim, sem nenhum exagero, a terra do doce, do mesmo modo como foi o berço das charqueadas, dos salões faustosos, das grandes damas, dos barões beneméritos, dos poetas românticos. O dinheiro farto, o tempo disponível, a circunstância de residirem no meio urbano e o contato comercial que tinham, desde cedo, com a Europa foram fatores que alargaram, num ritmo crescente, a "visão de mundo" dos charqueadores pelotenses (MAGALHÃES, M., 2003, p. 28).

A grande produção de charque – que utilizava os escravos como mão de obra – fez com que os estancieiros aumentassem seus capitais econômicos, crescendo seu patrimônio e usufruindo do requinte cultural não visto anteriormente na cidade. Com este comércio, a cidade cada vez mais crescia em proporções alargadas, fazendo com que aumentasse o contato com outras regiões e o enriquecimento cultural do município. Com a expansão da produção do charque, havia a necessidade de exportação deste produto, com isso os navios iam repletos de charque para outros estados e países.

---

[5] A cidade adquiriu a denominação de Pelotas, pelo fato de uma embarcação de couro que era utilizada na travessia do Arroio Pelotas. Esta espécie de canoa, chamada *pelota*, de origem marroquina, era bastante utilizada e movimentava as margens do local. Este meio de transporte era frequentemente empregado pelos habitantes e primeiros povoadores.

[6] O charque é uma carne salgada e seca ao sol com o objetivo de mantê-la própria ao consumo por mais tempo. Tem uma salga e exposição solar maiores que outras carnes dessecadas, sendo empilhado como mantas em lugares secos para desidratação. Não é rara a utilização dos termos charque, carne-seca e carne de sol como sinônimos, no entanto a diferença reside basicamente no modo de preparação. Disponível em: <http://dicionarioportugues.org/pt/charque>. Acesso em: 19 jun. 2017.

> Havia uma facilidade: navios que levavam o charque não haviam de voltar vazios, e de torna-viagem traziam louças, pratarias, móveis, quadros, livros, figurinos, magazines das grandes capitais, mantimentos e, é claro, o açúcar (MAGALHÃES, 2003, p.27).

Os charqueadores, por usufruírem de boas condições financeiras, tiveram desde cedo contato com outras regiões, tanto nacionais, como de fora do Brasil. O acesso que tinham a diferentes culturas fez com que estas famílias adquirissem condutas não vistas antes na cidade de Pelotas e região. Influências europeias eram vistas em diversos cantos de Pelotas, tanto na arquitetura, na culinária – com os doces finos[7] – e nos costumes.

> Os charqueadores pelotenses, detentores de poder político e econômico, decorrentes das riquezas obtidas através da exploração e exportação do charque, criaram uma arquitetura aristocrática imponente, condizente com suas aspirações à nobreza e para isto não mediram esforços, trouxeram arquitetos famosos da Europa para construir seus palacetes, formando um conjunto arquitetônico único, eclético e monumental (http://www.pelotas.com.br).

Pelotas foi destino para muitas famílias, entre elas à Antunes Maciel. No ano de 1864, Amélia Hartley de Brito e Annibal Antunes Maciel casaram-se, e foram morar em Pelotas, na propriedade[8] conhecida na época como Parque Annibal. O imóvel foi residência dos Antunes Maciel (Figura 01), onde viveram três gerações, a última aproximadamente até a década de 1960.

Senhora Baronesa de Três Serros, como era conhecida, era natural do Rio de Janeiro, mas após a morte do Barão[9], em 1887, Amélia retorna à terra natal, voltando a Pelotas apenas nos meses de mais calor, entre dezembro e fevereiro.

[7] Conhecida atualmente como a Capital Nacional do Doce, Pelotas é valorizada pela excelência, exclusividade e qualidade dos doces que produz. A importância do doce na definição cultural da cidade é tão acentuada que desde 1986 realiza-se a FENADOCE – Feira Nacional do Doce. Fonte: Disponível em: <http://www.pelotas.com.br/desenvolvimentoeconomico/promocao-comercial/>. Acesso em: 28 de jun. 2017.

[8] A propriedade pertenceu ao Coronel Annibal Antunes Maciel, e por herança materna, em 1870, passou oficialmente a pertencer ao filho Annibal Antunes Maciel Jr.

[9] O título de Barão de Três Serros foi agraciado ao senhor Aníbal Antunes Maciel pelo então Imperador Dom Pedro II, no ano de 1884, por ele ter alforriado os seus escravos, quatro anos antes da abolição da escravatura, período que Pelotas se considerava oficialmente liberta da escravidão.

Figura 01: Baronesa ao centro, filha e genro ao lado e netos.
Fonte: Acervo MMPB, 2014.

Construído a partir da segunda metade do século XIX, a residência da família exibe uma bela arquitetura do século XIX, em estilo neoclássico e colonial brasileiro (Figura 02). No prédio principal, existem 22 peças que compõe os cômodos da casa, compreendendo 820 metros quadrados de área construída.

Após o ano de 1960, e em decorrência da família não residir mais em Pelotas, a chácara[10] ficou praticamente abandonada, sendo doada pelos Antunes Maciel em 1978 ao município de Pelotas.

[10] O locar onde situa-se o parque possui uma área de aproximadamente sete hectares, onde estão construídos além do Solar, um sobrado no estilo bangalô americano, do ano de 1935, uma gruta de pedras, um pequeno castelo, um chafariz e uma casa de banho.

Figura 02: Solar da Baronesa antes de virar museu.
Fonte MMPB, 2014.

Após 4 anos de reformas orientadas pelo pelotense Adail Bento Costa, o Museu Municipal Parque da Baronesa (MMPB) foi inaugurado em 25 de abril de 1982, e tombado como Patrimônio Histórico do Município em 4 de julho de 1985 (Figura 03).

Figura 03: Fachada Museu Municipal Parque da Baronesa. Pelotas/RS.
Fonte: Fotografia WMartins, 2014.

A partir do final da década de 1980, Antônia Berchon des Essarts Carvalho Sampaio[11] foi a responsável por algumas mudanças e ambientações existentes no museu, sendo a maior "benfeitora" do Solar no final do século XX – ela administrou o museu e realizou modificações que podem ser observadas até hoje na instituição. Muitas das salas foram "montadas" para criar um ambiente próximo do real. Segundo Nóris Leal (2007):

> Dª. Antoninha começou a realizar recepções e jantares para angariar fundos para o Museu; iniciou a compra de tecidos para a colocação nos diferentes ambientes que existiam na casa, por considerar que o acervo era muito acanhado, já mesmo antes de atuar na instituição *"[...] e eu cheguei aqui e fui no Museu, e não tinha nada, e perguntei à minha cozinheira, antiga: Você já foi lá no Museu da Baronesa? E ela disse: "Eu já fui e não tem nada para ver, só tem uns móveis""* (Antônia Sampaio), eram os móveis da coleção Adail Bento Costa e os da família Antunes Maciel. Neste momento, começou uma busca por peças para compor o acervo (LEAL, 2007, p. 27).

No Museu da Baronesa, existem exposições permanentes e temporárias, que procuram mostrar como provavelmente viviam uma parcela da sociedade pelotense, representado tanto pelo dia a dia, como em festas e saraus que aconteciam no local. As ambientações realizadas com o intuito de qualificar o museu, fazem referência tanto as alterações na arquitetura, como na configuração das salas, decoração, mobiliário e acervo. A expografia da sala de costura (Figura 04) também foi montada, reproduzindo como seria o ambiente reservado aos afazeres femininos da época que a família residia na casa.

[11] Antônia Sampaio (1918 – 2014). Nascida na cidade de Pelotas, e criada na França, desde os 10 anos, onde foi estudar. Considerada uma dama da aristocracia rural gaúcha. Contribuiu para o tombamento de prédios no entorno da Praça Coronel Pedro Osório e do Teatro Sete de Abril, além da consolidação do Museu da Baronesa. Fonte: Disponível em: <http://gaucha.clicrbs.com.br/rs/noticia-aberta/morre-em-pelotas-antoninha-berchon-sampaio-119076.html>. Acesso em 20 de jun. 2017.

Figura 04: Sala de costura – Foto do final do século XX.
Fonte: LEAL, Nóris, 2007.

As salas destacadas neste estudo localizam-se na parte superior da casa. Atualmente estão representadas como sendo a Sala de Costura (2º pavimento) e o Escritório do Barão (3º pavimento), como apresentados a seguir (Figura 05).

Figura 05: Planta baixa do Museu Municipal Parque da Baronesa.
Fonte: Museu da Baronesa, s/d.

O segundo pavimento (Figura 06) do imóvel é uma peça pequena com apenas uma janela que dá para o interior da casa. Logo acima, no terceiro pavimento (Figura 07), localiza-se outra peça bem ampla rodeada de janelas, por onde é possível observar toda a propriedade e arredores.

Figura 06: Sala de costura representada no MMPB – 2º pavimento.
Fonte: Acervo da autora, 2015.

Figura 07: Escritório do Barão representado no MMPB – 3º pavimento.
Fonte: Fotografia WMartins, 2015.

Os andares superiores eram reservados à intimidade da família, sendo um espaço privado. Conforme os estudos realizados até o momento, o mirante da Chácara, conhecido também como torreão, era reservado ao gabinete – espaço íntimo de trabalho – e à biblioteca que era compartilhada entre o casal. Segundo Zilda Maciel, neta da Baronesa, em entrevista no ano de 2002, destaca que *"O vovô tinha de tudo porque ele era muito culto, não é? E lia muito bem em francês, porque esteve muito tempo na Europa, [...] eles eram muito cultos. A biblioteca deles tinha um armário, quando subia a escada..."* (Zilda Maciel, 2002)[12].

> *A biblioteca era enorme. A vovó tinha em cima, era o quarto que eu digo, fazia uma parte da casa enorme, subia a escadinha e aí andava alguns degraus, então tinha a biblioteca da vovó, que vovó era muito inteligente, eles tinham uma verdadeira biblioteca lá em cima, sim, de parede inteira, parede inteira de livros* (Zilda Maciel, 2002).

Contrapondo o que observamos no descrito pela neta da Baronesa, Mary Del Priore (1997), destaca que "[...] no interior da casa, a biblioteca, o gabinete de trabalho, quando existem, são territórios masculino onde as mulheres não penetram [...]" (DEL PRIORE, 1997, p. 35), o que provavelmente não acontecia na casa da família Antunes Maciel.

Após a morte do Barão em 1887, alguns espaços foram ressignificados. Sendo Amélia *"muito inteligente"* (Zilda Maciel, 2002) e gostar de ler, observou-se que a biblioteca se manteve por mais tempo na parte superior do Solar. Fazendo referência a alguns livros que precisavam ser pegos na estante, Amélia descreve em uma carta à filha (Figura 08), em 1909, que o material deveria ser pego no sótão.

[12] Zilda Maciel - Neta da Baronesa. Entrevista realizada por Fábio Vergara Cerqueira, na cidade do Rio de Janeiro, no ano de 2002. A entrevista na íntegra encontra-se em: SCHWANZ, Jezuina Kolhs. A Chácara da Baronesa e o imaginário social pelotense, 2011.

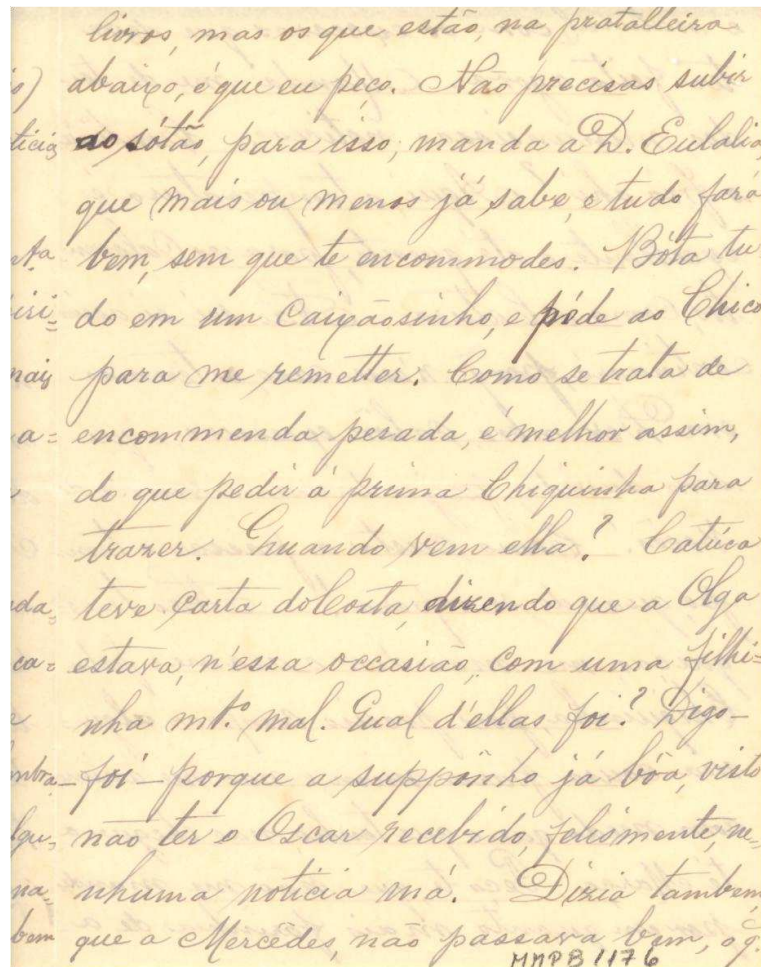



Figura 08: Carta da Baronesa para sua filha, na data de 30 de julho de 1909.
Fonte: Acervo MMPB, 2016.

Para Débora Clasen de Paula (2008):

> O sótão da casa era uma peça bastante iluminada, possuindo dez janelas. Para chegar até ele, era necessário passar por dois lances de escada, já que entre este e a parte térrea havia outra peça, bastante baixa e sem janelas, voltada à parte interna da casa (PAULA, 2008, p. 190-191).

Conforme informação oral, esta peça interna por algum tempo "era a sala de costura que, posteriormente, foi transformada em quarto[13]". Segundo estudos, os cômodos superiores eram utilizados para várias finalidades de uso íntimo da família, servindo para quarto de costura, sala de leitura e outros afazeres femininos. Para Jezuina Schwanz (2011), "a

[13] Segundo relatos orais disponíveis para consulta no Museu, esta peça era a sala de costura que, posteriormente, foi transformada em quarto. Dados do Banco de História Oral do Museu da Baronesa. Entrevista realizada por Carla Rodrigues Gastaud com Magali Antunes Maciel – bisneta da Baronesa – em 07 de dezembro de 2001 no Museu da Baronesa. (PAULA, 2008, p. 191).

camarinha[14] – terceiro e último pavimento – virou a sala de leituras e refúgio da Baronesa Amélia" (SCHWANZ, 2011, p. 66). Fazendo menção ao quarto de costura, no segundo pavimento da casa, Zilda Maciel (2002) descreve que:

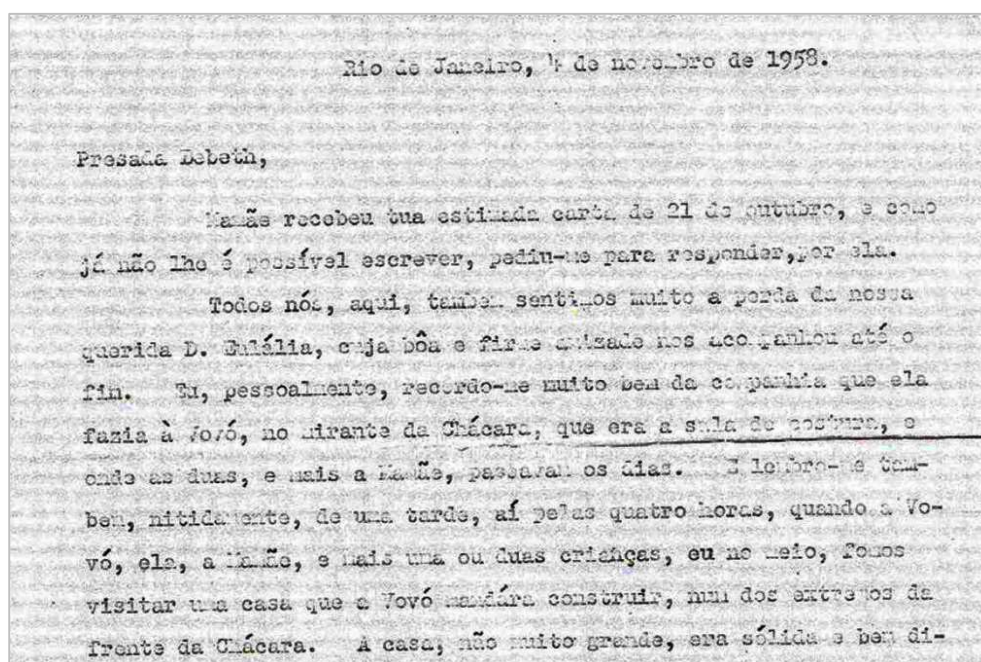
> *[...] tinha um verdadeiro ateliê de costureiras, umas três, ou quatro ou cinco, conforme tinha lá umas vizinhas, não é? Cosiam tudo, ela fazia tudo para nós. Mandava fazer tricô...Ou encomendavam. [...] subia o primeiro lance de escada e tinha justamente ali uma sala, uma saleta grande que a vovó botava as costureiras lá e tudo mais e tudo, era um andar. E depois subia o outro, que ali era da vovó, todos os dias ela fazia a mesma coisa, ela acordava, tomava um cafezinho pequeno preto, pequenininho e saía do quarto e ela subia e então ela tomava todas as refeições, menos o almoço e o jantar, não é. Mas durante o dia a vovó ficava lá em cima* (Zilda Maciel, 2002).

Segundo Schwanz (2011) no "período do carnaval, a sala de costuras ficava repleta de costureiras que trabalhavam, diariamente, na confecção de fantasias, primeiramente para Zilda Maciel e, por último, para Déa Maciel, em virtude de seus compromissos como rainhas do Clube Diamantinos" (SCHWANZ, 2011, p. 67) (Figura 09).

Figura 09: Déa Antunes Maciel – Carnaval de 1929.
Acervo: Museu da Baronesa, 2012.

[14] Camarinha, conhecido também como torreão ou mirante, é o pavimento mais alto da casa, por onde é possível observar tudo o que acontece na propriedade. Esta peça pode servir em geral como quarto de dormir. Originalmente, diminutivo de câmara, no sentido de dormitório ou alcova. Também chamada camarota. Disponível em: <http://www.arkitekturbo.arq.br/dicionario_por/busca_por.php?letra=camarinha>.Acesso em: 28 jun. 2017.

Durante 24 anos – entre o final do século XIX e início do século XX –, a família teve uma costureira que realizava o serviço para todos os moradores da casa. Eulália Robalo Ávila (1872-1958) (Figura 10), foi mais que uma costureira, também foi amiga da Baronesa de Três Serros. "Eulália[15] era já uma jovem mulher quando, por indicações de conhecidos, começa a trabalhar na casa de Amélia Hartley, se dedicando aos afazeres domésticos e foi dama de companhia das moças do sobrado" (SILVA; MARTINS; SOARES, 2012, p. 230).

Figura 10: Costureira D. Eulália com sua bisneta Nara Botelho.
Fonte: Acervo Família Ávila, 2012.

[15] Mais informações sobre D. Eulália, encontra-se no livro: SILVA, Ursula. R.; MARTINS, Larissa. T.; SOARES, Diego. Costurando para a Baronesa: trabalho e sociabilidade no início do século XX. In: Márcia Alves da Silva; Mirela Ribeiro Meira. (Org.). Mulheres Trabalhadoras: Olhares sobre fazeres femininos. 1ed. Pelotas: Editora e Gráfica Universitária PREC - UFPel, 2012, v. 1, p. 225-240.

D. Eulália e sua família eram pessoas muito queridas pela família da Baronesa. Nas cartas e bilhetes que nos chegaram até hoje, destaca-se que sempre se tratavam com carinho e preocupação. No ano de 1917, a Baronesa declara o seguinte:

> *Declaro, que dei a D. Eulália Robalo Ávila, em recompensa aos seus bons serviços, uma casa junto à minha chácara, na estrada Domingos de Almeida, com 11 metros de frente e 20 de fundos, obrigando-me a passar escritura de doação, em minha volta do Rio de Janeiro. Pelotas, 23 de abril de 1917.* (Baronesa de Três Serros. Acervo: Família Robalo Ávila) (SILVA; MARTINS; SOARES, 2012, p. 231).

Em carta encaminhada em 1958 (Figura 11), pelo neto da Baronesa – Mozart – para a neta de D. Eulália – Beth Ávila –, descreve o seguinte.

> *[...] Todos nós, aqui, também sentimos muito a perda da nossa querida D. Eulália, cuja bôa e firma amizade nos acompanhou até o fim. Eu, pessoalmente, recordo-me muito bem da companhia que ela fazia à vovó, no mirante da Chácara, que era a sala de costura, e onde as duas, e mais a Mamãe, passavam os dias [...]* (Mozart, 1958).

Rio de Janeiro, 4 de novembro de 1958.

Presada Bebeth,

Mamãe recebeu tua estimada carta de 21 de outubro, e como já não lhe é possível escrever, pediu-me para responder, por ela.

Todos nós, aqui, tambem sentimos muito a perda da nossa querida D. Eulália, cuja bôa e firme amizade nos acompanhou até o fim. Eu, pessoalmente, recordo-me muito bem da companhia que ela fazia à Vovó, no mirante da Chácara, que era a sala de costura, e onde as duas, e mais a Mamãe, passavam os dias. E lembro-me tambem, nitidamente, de uma tarde, aí pelas quatro horas, quando a Vovó, ela, a Mamãe, e mais uma ou duas crianças, eu no meio, fomos visitar uma casa que a Vovó mandára construir, num dos extremos da frente da Chácara. A casa, não muito grande, era sólida e bem di-

Figura 11: Carta de 1958. De Mozart, para Beth Ávila. Data de falecimento de D. Eulália.
Fonte: Família Ávila, 2012.

Nesta carta destaca-se que nas lembranças de Mozart, a sala de costura era localizada no mirante da casa, diferentemente do que verificado até o momento. Contudo, como observado, tanto a peça do segundo pavimento, como a do terceiro pavimento foram

utilizadas também para atividades de costura, sendo espaços íntimos e destinados às mulheres e aos afazeres da época.

Todos estes levantamentos nos levam a crer que – independente do verdadeiro local – o quarto de costura era um cômodo presente no Solar da Baronesa, sendo utilizado pela família e empregados. Destaca-se que a existência de uma costureira particular da Baronesa, é importante para afirmar a presença de um local exclusivo para conservação, conserto e construção de artigos do vestuário.

Considerações Finais

Esta pesquisa em caráter investigativo buscou analisar os cômodos não sociais das casas senhoriais no período do final do século XIX e início do XX, observando através do quarto destinado à costura, as relações de sociabilidade entre seus moradores e empregados, além do papel da mulher enquanto classe dominante nestes espaços. Salienta-se que em relação ao quarto de costura, não era comum que fossem exclusivos para esta finalidade, sendo possivelmente compartilhados entre outras atividades desenvolvidas pela família.

Analisar o Solar da Baronesa permitiu destacar a existência deste espaço destinado à costura e outros afazeres domésticos. A permanência por décadas deste quarto na casa, pode ser observado pelo fato da família possuir empregados específicos para esta atividade e por causa das mulheres da casa serem envolvidas em festividades que eventualmente precisavam de serviços de costura. Por ser uma família com boas condições financeiras, provavelmente as mulheres da casa tinham mais tempo e dedicação para certas ocupações relacionadas aos afazeres femininos.

O local destinado à costura, no Solar da Baronesa foi sofrendo alterações com o passar do tempo, mas continuava sendo nos pavimentos superiores da casa. Em certas épocas localizava-se no segundo pavimento, e em outros momentos, no terceiro pavimento, no torreão do Solar.

Com as modificações de Antônia Sampaio, a sala de costura foi representada no segundo pavimento do Museu, entre o térreo e o torreão. No terceiro pavimento, está representado o Escritório do Barão. A partir dos estudos, considera-se pouco provável a permanência do escritório no último pavimento, sendo que os homens de negócio não poderiam invadir e passar em um espaço tão íntimo da casa – segundo pavimento. Como

descrito pela neta da Baronesa, o terceiro pavimento provavelmente tenha sido biblioteca e gabinete – espaço restrito aos donos da propriedade.

Por fim, registre-se a intenção de que em breve, se realizem outras pesquisas sobre o tema, identificando esta peça destinada à costura em outros casarões da cidade de Pelotas e região, aprofundando o estudo e buscando comparar práticas do dia a dia das famílias e atividades culturalmente realizadas em cada época e lugar.

Referências

ALVES, Rogério Novakoski Ferreira; RIGHI, Roberto. **O programa funcional dos palacetes paulistanos no final do século XIX.** USJT. ARQ.URB. n.13, 2015.

DEL PRIORE, M. (org.). **História das Mulheres no Brasil.** São Paulo, Contexto; Fundação Unesp, 1997.

LEAL, Nóris Mara Pacheco Martins. **Museu da Baronesa: Acordos e conflitos na construção da narrativa de um museu municipal – 1882 a 2004.** 2007. Programa de Pós-Graduação em História. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal do rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2007.

MAGALHÃES, Mario Osório**. Pelotas Século XIX.** Pelotas: Editora Livraria Mundial, 1994.

______. **História e Tradições da Cidade de Pelotas.** Pelotas. Armazém Literário, 1999.

______. A Doce História de Pelotas. In: BOSISIO, Arthur. (Coord.) **A Doçaria Tradicional de Pelotas.** Rio de Janeiro: Editora Senac Nacional, p. 19-31, 2003.

MUSEU DA BARONESA. Pelotas: Prefeitura de Pelotas. 2017. Folder.

PAULA. Débora Clasen de. **"Da mãe e amiga Amélia": cartas de uma baronesa para sua filha (Rio de Janeiro – Pelotas, na virada do século XX).** 2008. Dissertação (Mestrado em História) – Unidade Acadêmica de Pesquisa e Pós-Graduação, Universidade do Vale do Rio dos Sinos – Unisinos, São Leopoldo, 2008.

PELOTAS. Sobre a cidade. Site oficial. Disponível em: <www.pelotas.com.br>. Acesso em: 28.06.2017.

SCHETTINO, Patrícia Thomé Junqueira. **A Mulher e a Casa. Estudo sobre a relação entre as transformações da arquitetura residencial e a evolução do papel feminino na sociedade carioca no final do século XIX e início do século XX.** Belo Horizonte: Tese de Doutorado em Arquitetura e Urbanismo apresentado à Universidade Federal de Minas Gerais. 2012.

SCHETTINO, Patrícia Thomé Junqueira. **A relação entre a figura feminina e o espaço residencial através da análise de projetos arquitetônicos dos palacetes ecléticos cariocas.** 4º Seminário Ibero-americano Arquitetura e Documentação. Belo Horizonte, 2015.

SCHETTINO, Patrícia Thomé Junqueira; LEMOS, Celina Borges. **"O Palacete Carioca". Estudo sobre a relação entre as transformações da arquitetura residencial da elite e a evolução do papel social feminino no final do século XIX e início do século XX no Rio de Janeiro.** In. MENDONÇA, Isabel; CARITA, Hélder; MALTA, Marize (Org.). A Casa Senhorial em Lisboa e no Rio de Janeiro: Anatomia dos Interiores. 2014.

SCHWANZ, Jezuina Kohls. **A Chácara da Baronesa e o imaginário social Pelotense.** 2011. Dissertação (Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural) - Instituto de Ciências Humanas. Universidade Federal de Pelotas. Pelotas. 2011.

SILVA, Ursula. R.; MARTINS, Larissa. T.; SOARES, Diego. **Costurando para a Baronesa: trabalho e sociabilidade no início do século XX.** In: Márcia Alves da Silva; Mirela Ribeiro Meira. (Org.). Mulheres Trabalhadoras: Olhares sobre fazeres femininos. 1ed. Pelotas: Editora e Gráfica Universitária PREC - UFPel, 2012, v. 1, p. 225-240.

Zilda Maciel. Entrevista concedida a Fábio Vergara Cerqueira. Rio de Janeiro, Brasil, 2002.

A CASA SENHORIAL NO SERTÃO BAIANO: A SEDE DA FAZENDA MORRO BRANCO DE JUVINO RIBEIRO

Luiz Alberto Ribeiro Freire
Pesquisador CNPQ 2 – Doutor em História da Arte – EBA/UFBA
Luizfreire14@gmail.com

Em princípios do século XX, em uma porção de terra desmembrada da Fazenda Santo Antônio, Juvino Ribeiro construiu o seu “império” baseado na criação de gado bovino. Edificou a sede da fazenda, casas para os vaqueiros, capela. Fez e cercou tanques d’água e o demais necessário a constituição de uma estrutura nunca vista naqueles sertões e que se manteve como referência de organização e produtividade na região até a sua morte em 1967.

O sertão a nordeste da Bahia tem como principal ecossistema a caatinga, do tupi-guarani: mata branca, um bioma só existente no Brasil e que ocupa uma área de 844.453 Km², abrange, em ordem decrescente de dimensão, os estados da Bahia, Ceará, Piauí, Pernambuco, Paraíba, rio Grande do Norte, Alagoas, Minas Gerais, Sergipe e Maranhão. Sua maior área fica no território baiano medindo 300.967 Km².

O bioma da Caatinga caracteriza-se por uma vegetação rasteira, arbustiva, espinhenta, com poucas árvores de grande porte, o solo é pedregoso com algumas áreas propícia ao plantio de grãos e hortaliças. O clima é bastante seco, com regime de chuvas irregulares. Na primeira metade do século XX as chuvas ocorriam com certa frequência nos primeiros meses do ano, depois cessavam, mas já havia períodos prolongados de seca, nunca comparáveis aos da atualidade.

No inverno os dias são quentes e as noites frias como nos desertos. É a área desértica mais povoada do mundo e exigiu de seus habitantes uma adaptação que permitisse a vida em ambiente tão hostil. Nesse espaço o português judeu, árabe, cigano juntou-se ao índio constituindo o caboclo, o brasileiro do sertão nordestino responsável pela “civilização do

couro", em que a mão de obra dos negros escravizados foi em muito menor escala que nas zonas açucareiras.

A Fazenda Morro Branco localiza-se no município baiano de Curaçá, no distrito de Barro Vermelho, onde Juvino Ribeiro começou sua vida de negociante. Nascido na Fazenda Santo Antõnio, em 12 de maio de 1892, era filho legítimo de Filismino José Ribeiro e Antônia Nunes Ribeiro (Totonha). Em 20 de junho de 1916 casou-se aos 23 anos de idade, em regime de comunhão de bens, com Rozália da Silva Martins (Lilia), com 21 anos de idade, natural de Barro Vermelho, filha legítima de Manoel Felix Martins e Filismina Felix Martins (ambos falecidos), que passou a se chamar Rozália Martins Ribeiro (Curaçá, Bahia. Certidão de Casamento, Livro 1, fl. 56, n. 113, 20.06.1916). No ano seguinte, no dia primeiro de junho nascia sua primeira e única filha das núpcias, Alice Ribeiro.

Iniciou sua vida como comerciante no arraial de Barro Vermelho, já nesse tempo sua prática comercial se diferenciava por abrir o seu armazém em qualquer horário somente para vender qualquer produto, mesmo o mais barato, como uma caixa de fósforo. A origem de sua riqueza era explicada por alguns seus contemporâneos, em especial Oscarina Oliveira (Mimim) filha de Pança.(OLIVEIRA, Oscarina. Entrevista concedida a Luiz Alberto Ribeiro Freire. Barro Vermelho, Curaçá, Bahia, 23 jun. 1996). Teria enriquecido comprando e vendendo peles de ovinos, caprinos e muares. Detinha o monopólio de compras no comércio de peles da região. Em certa época o preço baixou muito e ele passou um ano somente comprando e estocando peles sem vende-las aos curtumes, o que provocou um desabastecimento do mercado, a escassez do produto fez elevar significativamente o seu preço, daí então passou a vender o seu grande estoque pelos mais altos preços, enriquecendo. (FREIRE, Antonio Alberto Ribeiro. Entrevista concedida a Luiz Alberto Ribeiro Freire. Barro Vermelho, 24 jun. 2017.) [1]

Construiu a casa para sua primeira família, no próprio distrito de Barro Vermelho, em local fora do arraial, foi a primeira edificação que atraiu o crescimento do povoado para as bandas de cima. Esta casa ainda preservada, e em posse de sua neta Letícia Ribeiro, possui uma porta central com duas janelas em cada lateral, três quartos, duas salas, copa, cozinha,

[1] O bisneto de Juvino, Antonio Alberto Ribeiro Freire colheu informações de vários pessoas, tais como: Maria Alice Ribeiro Freire, Rosália Martins Ribeiro, Iolanda Martins Ribeiro, Theodomiro Mendes Filho e muitos outros, por se tratar de conhecimento público.

despensa, banheiro e privada e ainda uma garagem transformada em uma pequena casa de um quarto para morada de sua ex-mulher depois que se separaram.

Próximo a essa casa Juvino Ribeiro construiu uma capela de adobe caiada com um cruzeiro para nela sepultar seu pai. A capela não mais existente, tinha os fundos para a casa de seu primo, Olympio Ribeiro. Era uma capela com proporções harmônicas, com um frontão recortado em volutas, coerente com a tradição barroca luso-brasileira. No seu espólio a capela é identificada como Casa de Oração e na partilha dos bens coube a sua filha Jaidete Carvalho Ribeiro, sendo demolida posteriormente pela Prefeitura Municipal de Curaçá.

Figura 1: à direita: Casa construida por Juvino Ribeiro em Barro Vermelho, Foto: Luiz Freire , 2017.

Figura 2: Capela (Casa de oração) construída por Juvino Ribeiro em Barro Vermelho. Fonte: Ivete Ribeiro Santos.

Não sabemos quando a Fazenda Morro Branco foi estruturada, nem construída a sua sede, é possível que isso tenha acontecido depois de 1923, ano em que recebeu uma porção de terras da Fazenda Santo Antônio como herança de seu pai. Em 1936 quando se desquitou de sua primeira mulher o Morro Branco já contava com a sede e demais benfeitoria, exceto a capela, construída depois da morte de sua primeira e então única filha.(Arquivo Judiciário. Curaçá, Bahia. Inventário de Jovino Ribeiro, Nº 67/67, 21.08.1967. fl. 22-22v.)

Figura 3: Retrato de Juvino Ribeiro jovem.

Figura 4: Retrato de Rosália Martins Ribeiro e sua filha Alice Ribeiro provavelmente com 6 anos de idade (Ca. de 1923).

Em cerca de 1933 sua filha Alice Ribeiro casou-se com um parente, aliado político e pessoa da sua confiança, Francisco Rodrigues Ribeiro. Desse casamento nasceram suas primeiras netas: as gêmeas Maria Letícia e Maria Leatrice Ribeiro, nascidas em 3 de setembro de 1934 e Maria Alice Ribeiro, nascida em 28 de setembro de 1936.

Em 29 de agosto de 1937 Alice Ribeiro faleceu com vinte anos e dois meses de idade, deixando as gêmeas com três anos de idade e a mais nova com onze meses de nascida. Elas aprenderam a amar a mãe, precocemente morta, através de poucas fotografias e transmitiram esse amor aos filhos pelo mesmo recurso e por pequenos objetos que lhes tinham pertencido. A causa de sua morte tinha uma versão oral, não confirmada por seus pais: Ela teria bebido um preparo abortivo, pois não queria ter o filho que já estava em gestação, por ter visto seu marido, Francisco Ribeiro, cortejando uma prima nas festas da casa do Maestro Filemon Gonçalves Martins.

Antes de morrer, Alice daria sua filha mais nova para essa prima batizar. Alice Ribeiro era dotada de grande beleza física, comentada em toda a região, possuía estatura elevada, cor branca, elegante, de fisionomia delicada, de grande simpatia e muito amada por

seus pais e parentes. Além da alfabetização obtida com professoras leigas, da própria família, esteve com as religiosas do Bom Pastor, em Salvador, capital da Bahia, onde aprendeu a pintar, deixando um paninho e uma caixa de charutos de madeira pintados e mais não sabemos sobre seus estudos.

Antes do falecimento da filha, Juvino separou-se de Rosália, desquitando-se amigavelmente em 28 de dezembro de 1936. Na ocasião os bens do casal foram avaliados em Rs 23:265,000 (vinte e três contos duzentos e sessenta e cinco mil reis). (1936. Certidão de desquite amigável de Juvino Ribeiro e sua mulher Rosália da Silva Martins, fl. 4. 8 fls.).

Figura 5: Retrato de Alice Ribeiro, cerca de 1936.

Figura 6: Retrato do casal Alice e Francisco (Chico) Ribeiro, 1935.

Em cerca de 1937, ou depois dessa data Juvino Ribeiro passou a viver com a segunda mulher, Cecília Carvalho, filha de Marcelino e Laura Carvalho, ele um conhecido, com quem fazia negócios. No ano seguinte, em 20 de abril, nasceu desse enlace seu primeiro filho homem, Jaicou (Jailson) Carvalho Ribeiro, que viveria somente um ano e onze meses, falecendo em 22 de março de 1940, em Recife, Pernambuco, onde Juvino e Cecília moraram. Os restos mortais do filho foram trazidos para a fazenda e enterrados no piso da capela.

O casal ainda teve mais quatro filhos, Jair (nascido em 17.03.1942), Jailson (nascido em 06.03.1943), Jaidete (nascida em 29.05.1944) e Jainete Carvalho Ribeiro (nascida em 03.01.1948). (Arquivo Judiciário. Curaçá, Bahia. Inventário de Jovino Ribeiro, Nº 67/67, 21.08.1967. fl. 7-9). Ao terceiro filho foi repetido o nome do primeiro e todos receberam nomes começados pela letra “J” de Juvino.

Na época o único instrumento jurídico de registro de separação de casais era o desquite, que não permitia um segundo casamento, Juvino tratou de reconhecer oficialmente a paternidade dos filhos tidos com a segunda mulher e lavrou em cartório uma escritura de

reconhecimento de paternidade em 18 de outubro de 1949. (18.10.1949. Escritura de reconhecimento de filhos naturais feita por Juvino Ribeiro. Curaçá, Tabeliã Marieta Torres).

Da prole fora do casamento, teve um filho com Dulce Batista Varjão (01.09.1908-29.04.2002), denominado Gilberto Ribeiro Varjão (24.11.1935-20.03.2014). A ele deu o seu sobrenome, mas estranhamente colocou antes do sobrenome da mãe. Esse filho trabalhou na fazenda recebendo tratamento igual ao dos outros trabalhadores. O mesmo não faria com os dois filhos tidos fora da união com Cecília Carvalho. Com Adalice Fernandes dos Santos teve Maria de Lourdes Fernandes dos Santos (24.08.1951-11.02.2010) e José Fernandes Sobrinho (Zequinha) (04.11.1958). A divisão dos bens de Juvino no inventário seguiu a sua vontade expressa pouco antes de morrer a seu filho Jailson. Nela, não houve benefício algum para seus filhos tidos fora do casamento com Rosália e da união com Cecília Carvalho. No ano da morte de Juvino Ribeiro a legislação brasileira não dava direito de herança aos filhos "ilegítimos".

Cecília Carvalho, a segunda mulher, era de estatura elevada, voz de timbre alto, enérgica, agregadora, alegre, acolhedora, cozinhava e governava a casa com grande eficiência, fazia doces e salgados com mestria.

Figura 7: Retrato das gêmeas Maria Letícia e Maria Leatrice Ribeiro, filhas de Francisco e Alice, primeiras netas de Juvino Ribeiro.

Figura 8: Retrato de Maria Alice (Marli) Ribeiro, terceira neta de Juvino Ribeiro.

Figura 9: Retrato de Jaidete Carvalho Ribeiro com Igor Sales Freire nos braços, filha de Juvino Ribeiro com Cecília Carvalho. Fotografia: Luiz Freire

Em 1967, quando morreu, Juvino Ribeiro deixou a Fazenda Morro Branco com 107.198 hectares de terra e as seguintes benfeitorias: quatro casas de adobes cobertas de telhas, uma capela de orações, um cemitério contíguo a capela, um açude com parede de pedra e barro cercado com paus; uma roça cercada de paus tendo uma cacimba no seu

interior; uma roça cercada de paus com dois tanques no seu interior, oito tanques pequenos, sendo quatro cercados com paus e quatro abertos. (Arquivo Judiciário. Curaçá, Bahia.. Inventário de Jovino Ribeiro, nº 67/67ª, 1967. fl. 15).

O patrimônio ainda constava de três capoeiras de roças nos termos da Fazenda Santo Antônio, duas capoeiras, sendo uma no riacho do Grigorio e outra no riacho da Caraiba; uma caiçara (pequeno curral) na Fazenda Velha da Fazenda Santo Antônio; uma posse de terras no lugar Santa Fé em terrenos da Fazenda Santo Antônio; uma posse de terras na Fazenda Santo Antônio; uma posse na cacimba da Fazenda Santo Antônio; uma posse de terras na Fazenda Ipoeira; uma posse de terras na Fazenda Angiquinho; uma posse de terras na Fazenda Formosa; uma posse de terras na Fazenda Salgado; uma posse de terras com parte na casa de Barro Vermelho; uma casa de orações na Vila de Barro Vermelho; três posses no açude da Fazenda Bom Jardim; uma posse de terras na mesma fazenda com uma roça de madeiras; uma posse de terras na Fazenda Cacimba – Todas no Distrito de Barro Vermelho; uma posse de terras na Fazenda Ginipapo. Em Patamuté, também distrito de Curaçá, próximo a Barro Vermelho: uma posse de terras na Fazenda Lagoa das Tocas, uma posse de terras na Fazenda Manoel de Cristo; uma posse no açude da mesma fazenda e uma posse de terras na Fazenda Lagoa de São José, no município de Chorrochó. (Arquivo judiciário. Curaçá, Bahia. Inventário de Jovino Ribeiro, nº 67/67ª. 1967. fl. 15)

Os bens semoventes constavam de 41 vacas, 11 novilhas; 10 novilhotes; 12 novilhotas; 3 touros; 13 garrotas; 14 garrotes; 15 bezerras; 10 bezerros; 50 bois; 1 égua; 2 cavalos de campo; 5 burros; 100 cabras; 10 bodes; 20 marrans de cabras; 19 cabritos; 10 cabritas; 8 ovelhas; 5 marrans de ovelhas; 6 carneiros; 6 borregos. (Arquivo Judiciário. Curaçá, Bahia. Inventário de Jovino Ribeiro, nº 67/67ª. 1967. fl. 15).

Foi um grande criador, comprador e vendedor de gado, que conseguiu angariar uma fortuna considerável para os padrões da região. Isso tudo, graças as estratégias que utilizava nos negócios, como a de comprar bezerros ainda no ventre da vaca e a de comprar reses (gado jovem), deixando-os com o vendedor. Pesava as reses, anotava os pesos e deixava-os sob os cuidados dos vendedores, depois de algum tempo, voltava para retirar os animais já crescidos, pesava novamente, pagava a diferença e levava o gado comprado para revende-lo por preços bem superiores aos seus fregueses.(FREIRE, Antonio Alberto Ribeiro. Entrevista concedida a

Luiz Alberto Ribeiro Freire. Barro Vermelho, 24 jun. 2017.)[2] Tais práticas lhes garantiram lucros vultosos, uma alargada rede de relacionamentos, lhe desonerava da concentração do criatório na Fazenda Morro Branco e potencializava sua capacidade de atender a clientela como a 7ª Região Militar do Exército sediada em Recife. Provavelmente esse fornecimento fora conquistado por suas relações políticas com o grupo do Coronel do exército Juracy Magalhães (pai), do Partido do presidente Getúlio Vargas.

Emprestava dinheiro a juros possuindo uma grande carteira de clientes, que em determinada altura superava a carteira da agência do Banco do Brasil de Juazeiro, da Bahia.

As quatro casas de adobe mencionadas no inventário são: a sede da fazenda, uma casa nos fundos da privada da sede, que servia de garagem e para os jovens se instalarem; de uma casa do vaqueiro que cuidava do gado vacum localizada mais distante da sede e próxima ao tanque reservado ao gado e uma casa do vaqueiro que cuidava dos caprinos, localizada no caminho da capela e próxima do tanque em que os caprinos bebiam.

A feitura dos tanques, e a gestão deles era extremamente importante para a vida de humanos e animais na fazenda, pois o regime de seca era constante, embora nesses anos a chuva ocorresse com regularidade, 10 tanques incluindo os dos arredores se destinavam ao abastecimento de água da fazenda, servindo cada um a um tipo de uso diferente e constituindo, alguns deles em reservas para os períodos de maior escassez.

Gilmar Ribeiro, sobrinho de Juvino, filho de seu irmão João, morou na Fazenda de 1960 a 1967, convivendo com o tio dos 5 aos 12 anos, disse que havia tanque, como o açude, destinado ao consumo humano, sua água abastecia os potes da fazenda e das fazendas próximas, outro para aguar as plantas, um caldeirão (poço profundo, natural, formado nas pedras) para lavar as roupas onde eram postas para quarar em cima das pedras. (RIBEIRO, Gilmar Oliveira. Entrevista concedida a Luiz Alberto ribeiro Freire. Fazenda Morro Branco, 23 jun. 2017.)

Alguns tanques eram cercados para evitar que os animais tivessem acesso livre, a exemplo do tanque destinado a dar de beber ao gado vacum, esse gado sempre entra na água para beber, contaminando-a, por isso era necessário um tanque somente destinado a eles, que

[2] Antonio Alberto Ribeiro Freire, bisneto de Juvino Ribeiro, colheu essas informações com vendedores de gado, que vendiam a Juvino, que hoje estão com idades avançadas, a exemplo de José Silvano da Silva (Zezinho – 71 anos), Francisco Antônio de Andrade (Dudu Miguel – 79 anos); Maria Ferreira de Andrade (mais de 80 anos de idade) Todos da Fazenda Parente, Curaçá, Bahia.

fica próximo a casa do vaqueiro encarregado desse gado, enquanto o tanque, próximo a capela, também cercado, destinava-se aos caprinos, que bebiam água na beira, sem entrarem. O vaqueiro responsável por cada espécie de animal controlava o acesso deles aos tanques. Esse conhecimento deveria ser tradicional, que Juvino Ribeiro se valeu para sistematizar o uso da água na sua propriedade. (RIBEIRO, Gilmar Oliveira. Entrevista concedida a Luiz Alberto ribeiro Freire. Fazenda Morro Branco, 23 jun. 2017.)

Figura 10: Açude – maior tanque da Fazenda Morro Branco. Fotografia: Luiz Freire, 2017.

Todos que conviveram com Juvino falam de seu zelo excessivo pela limpeza, o terreiro da fazenda (a malhada) era tão limpa, que se alguém avistasse um "bolo" mais escuro, seria uma cobra, como disse Maria Caqueiro (SILVA, Maria Antônia da Silva. Entrevista concedida a Luiz Alberto Ribeiro Freire. Barro Vermelho, 23 jun. 2017.). Constantemente esse terreiro era limpo de vegetação, pedra ou qualquer outro elemento. Para evitar que os estrumes dos animais sujassem o terreiro, foi construído um abrigo coberto de telhas nos fundos da privada que servia para amarrar os burros e cavalos de quem vinha a fazenda, evitando que eles transitassem livremente pela malhada.

A obsessão por limpeza ia mais além, a água do açude abastecia a vizinhança, mas essa teria que retirá-la com uma vasilha da fazenda, destinada para isso, sua dentadura era

lavada com uma lata de flandres de querosene (cerca de 5 litros). Esse comportamento podia ser uma mania, ou um dado cultural dos “cristãos novos” preservado? Sua família materna era “Nunes”, sobrenome tradicional dos cristãos novos vindos de Portugal para o Brasil, outro indício que reforça essa possibilidade é o seu tino comercial, próprio da cultura judaica. Contudo, é impossível aprofundarmos essa investigação por falta de dados e de descendentes capazes de responder a essa questão.

A casa sede da Fazenda Morro Branco imita na fachada e na relação com o exterior, as casas urbanas das cidades, tendência que verificamos em algumas casas do povoado de Barro Vermelho e na sede do munícipio, Curaçá, ou em outras cidades maiores, que lhes são próximas como Uauá. É uma fachada ornada com pilastras nos extremos, que sustentam uma cimalha. A porta de entrada e as quatro janelas, assim distribuídas, uma do lado esquerdo da porta e três, do lado direito da porta. Essas aberturas são ornadas por faixas retas que compõem retângulos na parte superior e terminam com molduras feitas na argamassa de barro e cal.

Os ornatos podem refletir a maneira “art deco” de animar as fachadas, que foi muito adotada nas cidades do nordeste brasileiro. No passado a fachada era pintada de uma tonalidade roséa e os ornatos em branco e as demais paredes externas e internas, eram caiadas de branco, com um rodapé vinho em todas as paredes internas.

Figura 11: Fachada da sede da Fazenda Morro Branco antes da recuperação. Fotografia: Luiz Freire, 1996.

Figura 12: Casa sede da Fazenda Morro Branco depois da recuperação realizada em 2005. Fotografia: Luiz Freire, 2017.

Figura 13: Detalhe da cimalha da sede da Fazenda Morro Branco. Fotografia: Luiz Freire, 2017.

A fachada se eleva do chão por uma calçada alta, com uma escada que conduz diretamente à porta de entrada. Mede 10m e 91 cm de frente, 3 m e 23 cm de altura. O comprimento do lado esquerdo da casa mede 24 m e 78 cm de fundos, e, do lado direito, 31 m e 92 cm de fundos. Essa diferença de proporção dos fundos, deve-se a um prolongamento de cômodos que existe à direita da casa. A casa ainda se completa com dois blocos de cômodos colocados fora do corpo, nos fundos e ao centro.

O corpo principal da casa é dotado de uma sala de entrada, ladeada por outra sala contígua, à direita, que servia como sala de espera e quarto, e, pelo quarto de Juvino Ribeiro, à esquerda. Na mesma direção da sala de entrada, no centro desse corpo central, fica a sala de jantar, onde todas as refeições do proprietário eram realizadas. Nesse ambiente o telhado de duas águas atinge sua maior altura, 5 metros. Nas laterais dessa sala de jantar ficam dois quartos de dimensões parecidas e à esquerda, a porta de entrada do quarto do proprietário.

No corpo principal da casa Juvino Ribeiro recebia os trabalhadores fixos e eventuais da fazenda, comerciantes de gado, boiadeiros, políticos, eleitores e demais pessoas que iam tratar de assuntos de diversas naturezas. O rito de recepção dessas pessoas distinguia-se da prática comum, pela formalidade. O visitante era recebido por Maria "Caqueiro", que os acomodava nas cadeiras dobráveis com assento de sola lavrada, na sala de entrada e, ou na sala contígua, até que Juvino chamava para atender cada um. A pessoa era conduzida pela empregada até o quarto, que acumulava funções de escritório e quarto. Aí os assuntos eram tratados e resolvidos, a escrituração dos tratos era feita e o numerário era movimentado e guardado no cofre.

Maria Caqueiro (Maria Antônia da Silva) foi levada por Juvino da Fazenda Parente com 14 anos de idade para o Morro Branco, em 1958, permanecendo ao seu serviço até a sua morte em 1967, a qual assistiu.

Inicialmente dedicou-se aos serviços domésticos de limpeza, depois tornou-se uma espécie de governanta e secretária, gozando de sua inteira confiança, e de regalias como a de dormir, em um dos quartos do corpo principal da casa e de ter o seu salário livre dos gastos com roupa, perfume, baton, etc. Foi sempre considerada uma pessoa da família, a quem todos prezavam, passando a ser uma Ribeiro quando se casou com o viúvo Olympio Nunes Ribeiro, primo carnal de Juvino. Atualmente mora em Barro Vermelho e conta com 73 anos de idade.

O mobiliário da casa era de muita simplicidade, uma cama patente, pouco usada para dormir, já que dava preferência a rede para esse fim e para o descanso. Havia mesas onde mantinha os documentos e anotações em cima com pedras para evitar que o vento os espalhassem e o cofre de ferro onde documentos e dinheiro eram guardados e movimentados.

Juvino recebia a todos vestido com terno de linho branco, roupa que só tirava para dormir. Tinha como princípio não deixar que nenhum visitante saísse da casa sem almoçar, e fazia questão de alimentar quem tivesse fome. O número de comensais beirava a trinta por

dia, o que demandava o abatimento diário de uma criação, o que exigia uma intensa atividade do serviço doméstico, seja no preparo do alimento, seja no serviço de mesa e na higiene e arrumação da casa, atividades que eram exercidas pelas mulheres na cozinha, despensas e demais cômodos da casa. À mesa Juvino não dispensava a presença de uma empregada para espantar as moscas durante as refeições. O ritual de recepção concluía-se na condução que Juvino Ribeiro fazia do visitante até o abrigo em que o animal estava amarrado. (SILVA, Maria Antônia. Entrevista concedida a Luiz Alberto Ribeiro Freire. Barro Vermelho, 23 jun. 2017.)

Maria “Caqueiro” que chefiava duas empregadas, uma cozinheira e uma arrumadeira diz que nos onze anos que serviu a Juvino trabalharam na casa as seguintes empregadas: Dulce (cozinheira) e Carmosa (ajudava na limpezq e arrumação), Zefa Caiana (cozinheira), Elza (limpeza e arrumação), Brasília (limpezq e arrumação), Lourdes (limpeza e arrumação), Benta (arrumadeira, carregavam água), Esterlita e sua filha (varredeira de terreiro). (SILVA, Maria Antônia. Entrevista concedida a Luiz Alberto Ribeiro Freire. Barro Vermelho, 23 jun. 2017.).

Em um ambiente em que a fome era presente, devido as secas e ao índice de pobreza esse procedimento relativo a alimentação causava impressão positiva de generosidade e de caridade cristã que afirmavam o seu poder econômico, político e a elevada posição social. A realidade da Fazenda Morro Branco era bastante distinta, era uma espécie de Canãa em que a fartura, a limpeza, a organização, o trabalho (remunerado) e o tratamento cordial tornavam a experiência de sua visita única e desejável.

Anexo ao corpo central desenvolvia-se uma sucessão de cômodos ligados ao preparo dos alimentos, ao armazenamento dos víveres, a alimentação e descanso das empregadas domésticas. Desse modo a casa se prolongava por dois corredores intercalados por duas sequências de cômodos, um dos corredores constituía-se no quintal.

A sequência imediatamente próxima a porta da sala de jantar é constituída de um quarto destinado a guarda em potes de barro, da água de beber, em seguida a cozinha. Defronte do quarto dos potes, uma área coberta em que ficavam mesas para uso dos comensais excedentes, que não conseguiram lugar para sentarem à mesa com Juvino. Segundo Gilmar Ribeiro não havia distinção de classe para sentar-se a mesa e fazer as refeições com o proprietário.

Figura 14: Sala de jantar da sede da Fazenda Morro Branco. Fotografia Luiz Freire, 2017.

Figura 15: Sede da Fazenda Morro Branco - área de transição da sala de jantar para o alpendre, a cozinha e o quintal. Fotografia: Luiz Freire, 2017.

A cozinha é dotada de um grande fogão à lenha com forno, peça rara nos fogões da região. Um móvel para suportar potes de barro, banco com círculos vazados nos quais os potes se sustentam afastados do chão para que a água não fosse contaminada, contém três potes com água para o cozimento. Imediatamente após a cozinha um cômodo serve de apoio com uma bancada de alvenaria, em que se apoiava pratos de louça, terrinas, panelas, etc e uma mesa que também servia de apoio. O acesso é feito por uma porta no final do fogão.

Figura 16: Sede da Fazenda Morro Branco - Cozinha com o fogão a lenha. Fotografia: Luiz Freire, 2017.

Figura 17: Banheiro da sede da Fazenda Morro Branco. Fotografia: Luiz Freire, 2017.

O cômodo seguinte servia de despensa, em que os víveres eram guardados em malas de couro e as carnes secas eram penduradas em varais. Em seguida, há o banheiro, constante de um arco no fundo do cômodo e um reservatório em cima do arco, que permite o armazenamento da água, que é liberada por uma torneira (tarraxa). Para conter esse reservatório foi preciso aumentar o pé direito desse cômodo, que é recoberto por um telhado de duas águas. O quintal acompanha esses cômodos e se fecha com uma porta de fundos, que dá acesso aos cômodos que ficam fora do corpo da casa.

A cozinha contém quatro acessos, dois para o alpendre que servia para o almoço dos empregados e trabalhadores da fazenda, uma porta para a despensa e outra que dá acesso a um pátio interno e um corredor em que estão localizados dois cômodos, sendo o primeiro destinado ao armazenamento para o consumo do ano inteiro de requeijão e da manteiga líquida, guardada em garrafas e por isso denominada até hoje como “manteiga de garrafa”.

Figura 18: Planta baixa, corte e fachada da Sede da Fazenda Morro Branco. Cadastro araquidônico efetuado por Denilson Borges Arquitetos Associados, Salvador, Bahia, 2017.

Figura 19: Desenho da fachada da Sede da Fazenda Morro Branco. Cadastro arquitetônico efetuado por Denilson Borges Arquitetos Associados, Salvador, Bahia, 2017.

O segundo cômodo desse corredor, era utilizado para o descanso, sobretudo noturno das empregadas domésticas. O espaço é estreito e comprido, com apenas uma janela para o exterior, em nada parecido com os amplos quartos do corpo principal da casa. Há nele tornos (armadores) para armar as redes em que dormiam as empregadas, e aí tomavam uma cachacinha e tinham seus encontros amorosos noturnos com os trabalhadores da fazenda, possibilitados pela janela que dá para o exterior.

Figura 20: Sede da Fazenda Morro Branco - Quarto de dormir das empregadas domésticas. Fotografia; Luiz Freire, 2017.

O corredor se fecha e por uma porta dá acesso aos fundos da casa, onde na mesma sequência desses cômodos, há dois outros, o primeiro com uma porta que se abre para a lateral direita da casa, além da porta de entrada, destinado a lavagem dos pratos e o segundo com uma janela e uma abertura formada por tijolos inclinados em uma sequência de triângulos, peça muito comum na arquitetura vernacular brasileira. Esse cômodo servia para o fabrico do requeijão e da coalhada.

Um pouco afastado desse bloco e ao centro do espaço exterior nos fundos da casa há dois cômodos contíguos. Um deles constituía-se em uma privada (sanitário), depois os dois serviam para a guarda de penicos e escarradeiras. Juvino fumava bastante cigarros e cuspia,

constantemente, as escarradeiras eram constantemente trocadas, a cada troca, a escarradeira suja era lavada e posta no cômodo como reserva para ser reutilizada. Havia várias escarradeiras e penicos.

Figura 21: Fundos da sede da Fazenda Morro Branco. Fotografia: Luiz Freire, 2017.

Mais tarde foi construída outra privada mais afastada, mas na mesma linha da anterior. Entretanto essa privada era de uso exclusivo dos visitantes, sobretudo os que vinham das cidades maiores como Juazeiro. Os empregados da casa e da fazenda faziam suas necessidades no mato, inclusive o próprio Juvino que utilizava de uma moita próxima a lateral direita da casa para defecar.

Nesse espaço externo e afastado desses blocos isolados de construção articulados à casa, havia uma casa que servia de garagem e onde os filhos jovens ficavam e podiam exprimir mais livremente a espontaneidade, a galhofa e as brincadeiras próprias da idade.

Figura 22: Privada da Fazenda Morro Branco. Fotografia: Luiz Freire, 2017.

A casa do vaqueiro que cuidava do gado vacum fica mais distante e por trás da sede. É de dimensões aquém do necessário para a quantidade de prole que se tinha à época e tem um alpendre que servia para esquartejas a criação morta para o consumo diário e para colocar a carne de gado, de ovinos e caprinos para secar. Essa casa fica próxima ao tanque cercado, destinado a dar de beber ao gado vacum.

Figura 23: Casa do vaqueiro do gado vacum, atual casa de Gilmar Ribeiro. Fotografia: Luiz Freire, 2107.

A segunda casa de vaqueiro, não mais existente, ficava mais afastada e abrigava a família do vaqueiro que cuidava dos caprinos, por isso localizava-se próximo ao tanque cercado, que servia a dar de beber aos bodes e cabras.

A capela, peça incomum nas fazendas dos sertões, foi construída em 1937, ano do falecimento de sua filha Alice, ou pouco depois. Em vida sua filha Alice, então única filha, tinha manifestado o desejo de ser enterrada embaixo de uma árvore que existia próximo ao local da capela, talvez fosse um umbuzeiro, árvore da caatinga que dá o umbu, fruto com que se faz doce e umbuzada. A vontade da falecida foi feita, mas seu pai quis manifestar o afeto e a dor de tão grande perda, então construiu uma capela para colocar os seus restos mortais e fez inscrever no tímpano da porta de entrada "Alice Ribeiro N:1:6:1917 F:29:8:1937", o pai ainda colocou no interior da capela, o lugar em que os restos foram depositados, foi colocado uma lápide de mármore com os seguintes dizeres: "Aqui descança em paz ALICE RIBEIRO falecida a 29 de agosto de 1937 Saudades eternas de seu pai e filhas". Omitiu, talvez ainda ressentido, nas saudades eternas, sua ex-mulher Rosália, de quem já tinha se desquitado desde 1936.

O chão da capela ainda serviu para depositar os restos do seu primeiro filho homem, tido com Cecília, chamado Jailson e que falecera em Recife, capital de Pernambuco. Na sua lápide a inscrição: "Aqui descança em paz JAICOU RIBEIRO Nascido a 20 de abril de 1938 Falecido a 22 de março de 1940 SAUDADES ETERNAS DE SEUS PAIS".

Os restos mortais dos demais parentes, inclusive sua mãe, foram enterrados no cemitério que fica contíguo e no lado esquerdo da capela. Esses enterramentos eram marcados por cruzes de madeira nas quais se inscreviam o nome dos falecidos com suas datas de nascimento e morte. Essas cruzes foram se desgastando com o tempo e se apagando a memória dos falecidos, só identificados hoje pelos parentes mais velhos e o sobrinho Gilmar que mora na fazenda.

Ao falecer Juvino Ribeiro foi também enterrado no cemitério e só no ano de 2005, por iniciativa de seus bisnetos Antônio e Luiz Freire, seus poucos restos mortais foram trasladados para o interior da capela com uma lápide de granito vermelho com a inscrição: "Descansa em paz JUVINO RIBEIRO *12.05.1892 + 06.08.1967 Filho de Felismino José Ribeiro e Antonia Nunes Ribeiro FUNDADOR DESTA FAZENDA MORRO BRANCO Saudades eternas de esposas, filhos, netos, bisnetos e familiares".

Figura 24: Fachada da Capela da Fazenda Morro Branco em 1996. Fotografia: Luiz Freire.

Figura 25: Capela e cemitério da Fazenda Morro Branco depois da alteração no frontão ocorrida em 2005. Fotografia: Luiz Freire.

Figura 26: Tímpano da porta de entrada da capela da Fazenda Morro Branco. Fotografia: Luiz Freire, 2017.

Ivete Ribeiro dos Santos, cujo pai era primo de Juvino Ribeiro, tem feito pesquisas sobre a família Ribeiro, compôs a árvore genealógica e registrou outras informações inclusive a de que era prática da família erguer capelas com o propósito de nelas enterrarem os familiares mais próximos. Até o momento Ivete identificou cinco capelas construídas pelos Ribeiros, isso explica a razão de ter Juvino construído duas capelas, uma em Barro Vermelho, onde enterrou seu pai, dois filhos dos primos carnais Pedro e Olimpio Nunes Ribeiro e a do Morro Branco. O telhado da capela da fazenda desabou levando abaixo a parte superior do seu frontão, que não pôde ser reconstituído nas obras de recuperação. (SANTOS, Ivete Ribeiro. Entrevista concedida a Luiz Alberto Ribeiro Freire. Juazeiro, Bahia. 22 jun. 3017.).

Todas as edificações da Fazenda Morro Branco seguiram a tradição construtiva do uso do adobe unido por argamassa de barro e cal e coberturas em telhados de telha colonial (van ou de capa e canal) com uma, ou duas águas. O alicerce foi feito com pedras do local. Materiais e técnicas identificados por Natália Diniz no seu estudo sobre os sertões do rio Grande do Norte, Piauí, Paraíba, Pernambuco e Bahia. (DINIZ, 2015, p. 151-159).

O madeirame do telhado era formado pelas madeiras da caatinga: as linhas de baraúna, os caibros de angico, e as ripas eram feitas de facheiro. Os adobes são retangulares e medem

aproximadamente 31 cm de comprimento, 22 cm de largura e 9 cm de altura. Todos os adobes utilizados na fazenda são cozidos, o que indica o cuidado com a durabilidade e qualidade da construção.

As telhas são de dimensões maiores que as atuais, medem aproximadamente 44 cm de comprimento, 15 cm de largura e sua altura central é de 6 cm. Algumas telhas da casa sede possuem a marca JR, iniciais de Juvino Ribeiro, provavelmente colocada com o próprio ferro de ferrar o gado. Os revestimentos dos pisos das casas são em ladrilhos de barro cozido, típicos da região.

As portas e janelas são de vergas retas, feitas de umburana e as guarnições de angico, são formadas pela junção de tábuas estreitas fixadas por duas barras de madeira no lado interno e pintadas de tinta a óleo na cor azul claro.

Todos os revestimentos da casa sede e demais casas e capela são feitos de ladrilhos de barro cozido com dimensões que se aproximam as de 17x16 cm. As calçadas altas são também revestidas de ladrilhos de barro cozido, as imediatamente relacionadas com o chão são em pedra, lajes de formato irregular, da região, também presente no piso do quintal. A casa sede é toda contornada por esse calçamento de pedra. Todas as paredes externas e internas eram caiadas de branco, a caiação além de atender as necessidades estéticas cumpria a função de higienizar o ambiente, matando os germes transportados pelas moscas.

Depois do desabamento do telhado da capela, dois dos bisnetos de Juvino, Antônio e Luiz Freire se uniram para recuperar a capela e a sede da fazenda. Nesse trabalho foi mantida na medida do possível as características, não sendo viável a substituição das madeiras estragadas no telhado por similares, dado a grande devastação do bioma da caatinga, a proteção oficial que hoje ela é alvo e pela própria consciência ecológica de não devastar a reserva de mata ainda existente na fazenda. Optou-se por usar a madeira massaranduba para o telhado da capela e da casa sede, as telhas da capela foram substituídas por novas, já que as antigas tinham quebrado com o desabamento, entretanto as novas são mais leves e a ventania de vez em quando desalinha.

Na sede pode-se aproveitar grande parte das telhas antigas, as novas que foram inseridas, ficaram por baixo das velhas. Na sede ainda foram mantidas as linhas antigas do telhado. Alguns ladrilhos de barro cozido foram substituídos, sobretudo na capela. As portas e janelas originais da sede foram mantidas.

Desde 1996 que vive na fazenda o sobrinho que Juvino ajudou a criar, Gilmar de Oliveira Ribeiro (filho de João Nunes Ribeiro e Maria de Lourdes de Oliveira) com sua mulher Rosilda Ribeiro e seus filhos, habita a casa que era do vaqueiro do gado vacum doada por Jaidete, filha de Juvino, e cuida, dentro de suas possibilidades, da fazenda, garantindo que ela não seja invadida e mantendo as cercas integras. É também responsável por manter a memória de seu tio e da fazenda, modelo de organização que foi no passado e que tem nesse texto o primeiro registro de uma memória que sobreviveu na oralidade e que estava prestes a desaparecer.

Todos os dias o sol nasce forte e brilhante na fazenda e se põe tingindo o céu de vários tons de vermelho, laranjas e amarelos. O silêncio do lugar só é quebrado pelos badalos dos chocalhos e os gritos dos quem- quem (quero-quero) em revoada. Desse passado, somente as edificações sobreviveram as pessoas e permanecem imóveis a testemunhá-lo.

Referências

Livros

DINIZ, Nathália. **Um sertão entre tantos outros**. São Paulo: Versal, 2015. 336 p. il.

Documentos

Arquivo Judiciário. Curaçá, Bahia. Inventário de Jovino Ribeiro, Nº 67/67, 21.08.1967. 112 fls..

Arquivo Judiciário. Curaçá, Bahia. Certidão de Casamento, Livro 1, fl. 56, n. 113, 20.06.1916.

Arquivo Judiciário. Certidão de desquite amigável de Juvino Ribeiro e sua mulher Rosália da Silva Martins, 1936. fl. 4. 8 fls.

Sites

Ecoblog papo reciclado Ricardo Inez. Publicações. Disponível em: <http://paporecicladocomricardoinez.blogspot.com.br/>. Acesso em: 30.07.2017.

Entrevistas concedidas

FREIRE, Antonio Alberto Ribeiro. Entrevista concedida a Luiz Alberto Ribeiro Freire. Barro Vermelho, 24 jun. 2017.

OLIVEIRA, Oscarina. Entrevista concedida a Luiz Alberto Ribeiro Freire. Barro Vermelho, Curaçá, Bahia, 23 jun. 1996

RIBEIRO, Gilmar Oliveira. Entrevista concedida a Luiz Alberto ribeiro Freire. Fazenda Morro Branco, 23 jun. 2017.

SANTOS, Ivete Ribeiro. Entrevista concedida a Luiz Alberto Ribeiro Freire. Juazeiro, Bahia. 22 jun. 3017.

SILVA, Maria Antônia. Entrevista concedida a Luiz Alberto Ribeiro Freire. Barro Vermelho, 23 jun. 2017.

A CASA SENHORIAL EM CONTEXTO RURAL: ESTUDO DE CASO SOBRE AS TRANSFORMAÇÕES NO TERRITÓRIO DE SÃO JOSÉ DO RIO PARDO, SÉCULO XIX.

Rafael Augusto Silva Ferreira
Arquiteto Urbanista/ mestrando pelo Programa de Pós Graduação em Urbanismo – PUC Campinas, SP
ferreiraprojetos1@gmail.com

Renata Baesso Pereira
Professora Doutora/Programa de Pós Graduação em Urbanismo – PUC Campinas, SP
renata.baesso@puc-campinas.edu.br

Hibridismo com a arquitetura mineira: características das fazendas do nordeste paulista.

A migração de mineiros constitui um fato singular na história da formação paulista. Desde fins do século XVIII, mineiros vindos principalmente da Comarca do Rio das Mortes, no sul de Minas Gerais, foram atraídos pela fertilidade dos solos paulistas e pela possibilidade de ali criarem seu gado e plantarem suas roças[1]. O hibridismo não se restringe à arquitetura, embora seja o objetivo do presente artigo se debruçar sobre a arquitetura rural existente em uma parcela do nordeste paulista, pois a cultura trazida pelos mineiros tem raízes profundas na formação tanto do patrimônio material como imaterial da região.

O hibridismo na arquitetura em São Paulo, fruto do contato de mineiros com a cultura paulista, já se inicia em meados do século XVIII. Carlos Lemos aponta para circulação de modos e saberes da gente vinda da então Capitania de Minas Gerais, cuja penetração em território paulista seguiu naturalmente o curso dos rios Sapucaí, Mogi Guaçu, Pardo e Grande. A influência mineira também se fez presente na zona denominada de "quadrilátero paulista do açúcar", região entre as vilas de Mogi Guaçu, Jundiaí, Sorocaba e Piracicaba. Mas para além da economia do açúcar, os mineiros que povoaram as terras do nordeste paulista abriram

---

[1] O movimento de migração de mineiros é notavelmente descrito na tese de doutorado de Lucila Reis Brioschi (1995) intitulada "Criando História; paulistas e mineiros no nordeste de São Paulo, 1725 – 1835", como também na obra em conjunto com Carlos de Almeida Prado Bacellar, "Na estrada do Anhanguera: uma visão regional da história paulista" (1999).

caminhos, tomaram posse de sesmarias e trouxeram o gado de corte, o gado leiteiro, as roças mistas, que também iriam caracterizar as fazendas da região quanto ao seu modo de produzir.

A introdução dos novos programas, no complexo rural paulista, ocorreu a partir do engenho de açúcar, ainda em meados do século XVIII. Segundo Lemos, o ciclo do açúcar inicia-se com a chegada do governador general Luiz Antônio de Souza Botelho Mourão, o Morgado de Mateus, em 1765[2], estendendo-se até meados do século XIX, com a consolidação do café. Aqui destacamos as estruturas de produção da fazenda, organizadas espacialmente de forma independente, e que guardam uma relação funcional com a topografia bastante característica. A isso Carlos Lemos denomina "pulverização das construções satélites" (LEMOS, 1999, p. 76). As construções estariam separadas da casa sede, mas nas suas proximidades. Nesse conjunto, a senzala aparece organizada de forma independente.

A casa senhorial, no entanto, veio a conservar o modo de organização dos programas da mesma forma, tanto no complexo do açúcar como no complexo do café. Em relação à organização do programa da casa bandeirista, observamos importantes modificações: continua a segregação das áreas íntimas da família, mas desaparece o corredor frontal, ou alpendre reentrante - segundo a denominação de Lemos, das antigas casas. O corredor de trás, no entanto, permanece como a varanda onde se reúne a família, local alpendrado de convívio íntimo. Essas modificações irão aparecer, como veremos, na maioria das casas senhoriais do ciclo do café, onde o antigo alpendre reentrante, ou "entalado", daria lugar à sala da frente, de receber visitas. Da mesma forma, o quarto de hóspedes que se comunicava com o corredor frontal, transforma-se em alcovas com ligação direta para a sala da frente. Um exemplo do programa bandeirista, analisado por Lemos, é a casa da Fazenda Santa Lúcia, em Mairinque (Figura 1), que conserva a organização do programa anterior às transformações advindas da introdução do complexo do açúcar em São Paulo.

[2] O Morgado de Mateus governador entre 1765 e 1775, foi responsável pela restauração da capitania de São Paulo, que havia estado sem governo independente desde 1748, ano em que foi subordinada ao governo do Rio de Janeiro.

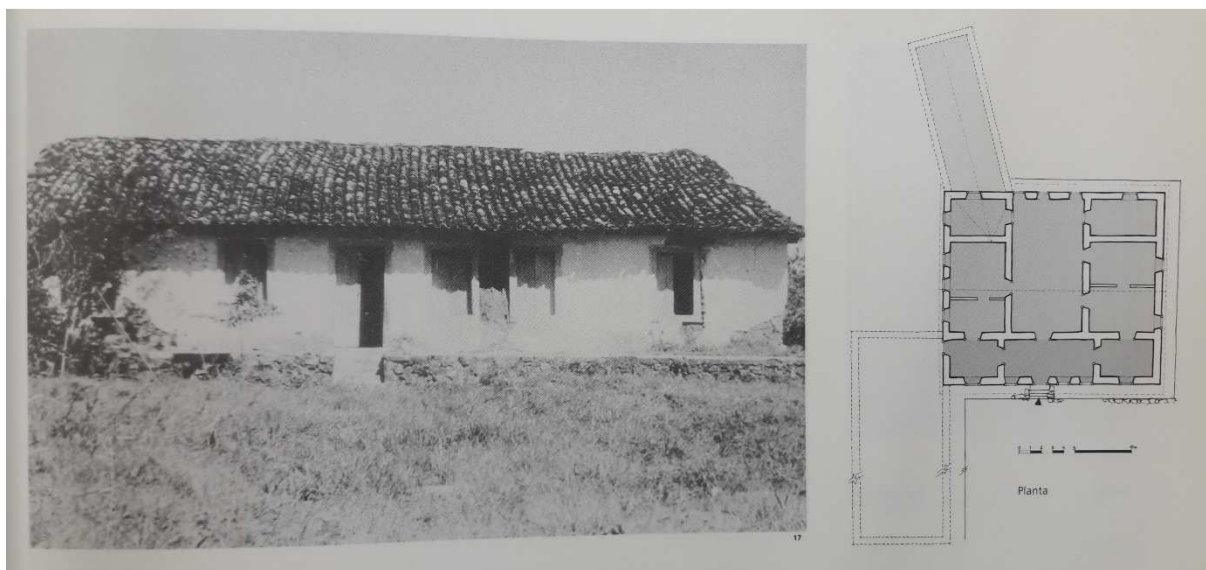



Figura 1: Fazenda Santa Lúcia em Mairinque – SP. Exemplar característico e, segundo Carlos Lemos, talvez um dos mais antigos a apresentar o corredor reentrante. Na planta observamos a distribuição dos espaços íntimos da casa ao centro e, na frente, articulado ao corredor reentrante, o oratório, que poderia estar em umas das extremidades direita ou esquerda. FONTE: Lemos, 1999, p. 77.

Importante frisar que as alterações trazidas pelo complexo do engenho de açúcar limitaram-se a poucas modificações no programa da casa, como relatamos sucintamente, ao passo que as maiores alterações foram em relação à implantação e organização das construções satélites. De fato, as maiores transformações em relação ao programa da casa senhorial ocorreriam pelo hibridismo trazido pelos mineiros ao nordeste paulista, tema que iremos aprofundar no presente artigo. Nosso objetivo é verificar as transformações das casas senhoriais, em relação à implantação, técnica construtiva e articulação do programa utilizando como estudo de caso três fazendas localizadas no território de São José do Rio Pardo, construídas no século XIX.

Assim, procuramos demostrar uma mudança dos modos de habitar, tendo como referência o método apontado por Carlos Lemos – uma comparação sistemática por meio de desenhos e imagens, além do estudo em campo – a fim de que possamos identificar semelhanças e rupturas nos modos de organização das fazendas, analisando seus pormenores. Para Carlos Lemos:

> Essa primeira leva mineira do final do século XVIII penetrou em zona já devassada do quadrilátero e foi arribando aos poucos, de modo que houve um cordial confronto de culturas, com predominância evidente da paulista, mas nesse assunto de arquitetura residencial rural o mineiro acabou tendo influência indiscutível. Sua contribuição foi a alteração do partido arquitetônico, com a manutenção da técnica tradicional local, isto é da taipa de pilão, partido agora caracterizado pelo sobrado –

> sobrado no sentido original do termo – pelo piso elevado do chão feito de soalho de tábuas amparadas por grossos barrotes (LEMOS, 1999, pp. 83-84).

Outra característica fundamental seria a implantação em meia encosta, aproveitado o desnível natural do terreno para assentar em um nível uma construção assobradada e, em outro, térrea. Esse esquema da casa mineira semi-assobradada, descrito por Carlos Lemos, nem sempre estaria implantado sobre terreno de pouca declividade, sendo comum o uso da pedra para a construção de grandes muros de arrimo. Havia casos em que a declividade baixa do terreno serviria somente à implantação de um porão, com maior altura em um dos lados, servindo de depósito e até mesmo moradia de pouca quantidade de escravatura. Para Cícero Ferraz Cruz, a arquitetura do nordeste paulista foi bastante influenciada pela mineira, sem contudo apresentar uma unidade tipológica (CRUZ, 2010, p. 41). No entanto, algumas características das fazendas mineiras serão comuns em fazendas do nordeste paulista na primeira metade do século XIX, antecedendo a consolidação do café, como a implantação sobre um embasamento de pedra e a estrutura em gaiola de madeira. Para Cícero Ferraz Cruz:

> No Sul **de Minas Gerais**, a estrutura autônoma de madeira das fazendas assenta-se diretamente sobre muros ou alicerces de pedra. Estes é que fazem o ajuste aos aclives naturais do terreno. (...) A forma em L é comum aos dois casos, mas aqui não mais como "puxados", e sim como parte integrante da construção desde o início (CRUZ, 2010, pp. 44-45, **grifo nosso**).

Segundo o autor, nas fazendas sul mineiras, dava-se preferência às cotas mais baixas para a implantação do núcleo da propriedade, sempre próximo de caminhos:

> O modo de implantação era cuidadoso, desde a escolha do sítio até as diversas soluções de escadas, muros e patamares. Como resultado, as casas parecem fazer parte da paisagem – seja por sua naturalidade, seja por sua imponência -, e dão a impressão de que nunca poderiam estar em outro sítio (CRUZ, 2010, p. 57)

O autor ainda ressalta que os arrimos existentes, serviam apenas para pequenos ajustes no terreno, ou para dar maior pé direito ao porão, "e não para criar um platô sobre o qual se assentará a casa, como acontece na arquitetura paulista" (CRUZ, 2010, p. 57). Em nosso território de estudo, contudo, observamos um hibridismo em relação à solução descrita, uma vez que algumas fazendas utilizam dos arrimos para justamente criar platôs dando suporte às construções, ao passo que outras valem-se da implantação tradicional em meia encosta, tipicamente mineira. Importante diferenciar a forma de implantação da casa sede em relação ao restante da propriedade e em relação às suas benfeitorias. Se por um lado o núcleo de produção da fazenda – casa grande, terreiros e demais benfeitorias – estariam dispostos na cota mais baixa do terreno, por outro lado, analisando o núcleo em si, a casa grande destacava-se na porção mais elevada deste, em implantação soberana de promontório.

De acordo com Vladimir Benincasa, a implantação das fazendas na região central do Estado de São Paulo, seguiu o mesmo padrão adotado anteriormente no Vale do Paraíba, início da cafeicultura. De acordo com o autor:

> A insolação dos terreiros e a presença de água continuaram determinando a escolha do sítio, bem como o terreno em aclive, à meia encosta, que proporcionava o melhor aproveitamento da força motriz da água, fato que, forçosamente, obrigava a patamarização do sítio escolhido, através de cortes e aterros, intercalados pelos onipresentes arrimos de pedra (BENINCASA, 2007, p. 124).

Nas fazendas destinadas ao cultivo do café, adentrando pela região central do Estado, nos municípios de Jundiaí, Campinas, Bragança, Amparo, Serra Negra e outros, já se utilizavam dos ensinamentos de manuais agrícolas, quanto à forma de organização e implantação de uma fazenda. Uma profusão de benfeitorias poderia ser encontrada, desde aquelas ligadas ao cultivo do café (secador, terreiro, despolpador, tanques de lavagem, canais) até outras complementares (engenhos de serra e de cana, oficinas e marcenarias, engenhos e abrigo para animais) e mesmo roças complementares, destinadas ao abastecimento interno da fazenda e venda de excedentes.

Segundo André Munhoz de Argollo Ferrão, "um dos mais importantes textos da bibliografia do café no século XIX é o do Barão do Paty do Alferes, grande fazendeiro do Rio de Janeiro" (FERRÃO, 2015, p. 129). Segundo a visão do Barão, o bom funcionamento da produção do café estaria ligado à existência de máquinas, que na época necessitavam do melhor planejamento possível para o aproveitamento da força motriz da "aguada", proveniente de rios ou córregos localizados dentro da propriedade. Reforça-se assim, a importância dos fatores hidrografia e topografia para a localização da fazenda, constituindo juntamente com a rede de caminhos de acesso ao local, um conjunto de condicionantes sobre o qual praticamente todas as fazendas se estruturaram.

Ainda segundo André Munhoz de Argollo Ferrão,

> As estradas principais e vicinais, sempre foram fundamentais para o perfeito funcionamento de uma fazenda, assim como seus 'caminhos internos', especialmente numa época em que o deslocamento não se dava de uma maneira tão rápida como hoje em dia. (...) Recomendava-se que além de uma estrada central, que atravessasse a fazenda, deveria haver várias outras que, cruzando com essa em diversos pontos, permitissem ao fazendeiro percorrer a cavalo todos os talhões cultivados (FERRÃO, 2015, p. 131).

Outra característica importante a ser observada nas fazendas é a localização das porções de matas e espaços vazios. Haveriam pomares e hortas, articulados com a casa grande em proximidade. Os vazios geralmente preenchidos por terreiros e currais, seriam definidos

pelas faces das construções, geralmente a casa grande articulando os terreiros. Dentro desse conjunto, merecem destaque os moinhos de milho, monjolos e paióis, por sua característica peculiar e facilmente distinguível: pequenas construções, isoladas em porções da fazenda ligadas aos cursos de água (no caso de moinhos e monjolos) e levantados sobre bases de pedra, como os paióis.

Quanto a técnica construtiva, como mencionamos anteriormente, as fazendas do nordeste paulista se assemelham às do sul de Minas quanto à utilização da estrutura autônoma de madeira, ou gaiola, restringindo-se até a primeira metade do século XIX, quando a partir da fabricação cada vez mais frequente de tijolos cozidos nas próprias fazendas, começam a aparecer exemplares mistos de alvenaria associada à taipa de mão, como a Fazenda Tubaca em São José do Rio Pardo, que será analisada no presente artigo. O uso recorrente da pedra irá caracterizar essas propriedades, cujas casas grande sempre elevadas do solo, assentam-se sobre um embasamento de pedra canjicada, raras vezes em cantaria.

Estudos de caso: Fazenda Tubaca, Fazenda Santa Mathilde e Fazenda Bica da Pedra.

Diferentemente das casas rurais da bacia do Tietê, onde havia uma predominância da taipa de mão cujos esteios se apoiavam diretamente sobre alicerces de taipa de pilão, de pedra argamassada de barro ou ainda sobre adobes, no nordeste paulista, pela influência da arquitetura mineira, já observa-se a taipa de mão cujos esteios são apoiados sobre vigas mestras, compondo a estrutura da gaiola. No século XVIII, essa seria a estrutura dominante das casas rurais na bacia do Tietê, com algumas manifestações ainda no quadrilátero do açúcar. Carlos Lemos:

> A arquitetura que fizeram era a de Minas, sem qualquer compromisso com a tradição bandeirante. Isso no partido arquitetônico, na técnica construtiva, agora só a taipa de mão, mas, quanto ao programa, enormes semelhanças naquilo que dizia respeito ao esquema funcional da moradia, isto é, quanto aos critérios de circulação e de segregação de pessoas estranhas (LEMOS, 1999, p. 97).

A explicação para a abundância na utilização da taipa de mão, vem do fato de que muitas dessas novas fazendas foram implantadas através da derrubada de grandes matas, fazendo com que a madeira fosse utilizada largamente na construção da estrutura da gaiola, das varas da taipa de mão, madeiramento em geral e outras benfeitorias como paióis, estábulos, etc. De acordo com Vladimir Benincasa, a tipologia trazida pelos mineiros foi utilizada até praticamente a década de 1880, quando irrompe o ecletismo (BENINCASA, 2007, p. 252). A arquitetura mineira, nessa zona de fronteira, é perceptível na forma de

implantação das casas – tradicionalmente em "L" - nas técnicas construtivas que utilizam da taipa de mão e da gaiola de madeira, das varandas frontais existentes na maioria dos exemplares e ainda, na organização espacial das construções, orientadas em torno de vazios centrais que articulavam as demais benfeitorias.

No território de São José do Rio Pardo, é possível identificar as semelhanças e diferenças entre os exemplares de antigas fazendas, o que torna possível, a partir da confrontação com o referencial teórico estabelecido neste artigo, uma classificação, tanto na escala da implantação dessas fazendas, quanto no programa distributivo e técnicas construtivas. Elegemos como estudo de caso três propriedades nas quais as evoluções quanto ao morar são facilmente perceptíveis: fazenda Tubaca (1870), fazenda Santa Mathilde (1888) e fazenda Bica da Pedra (segunda metade do século XIX). Utilizamos ainda, a mesma classificação adotada por Carlos Lemos quanto aos ambientes internos: Co – corredor ou alpendre de distribuição; S – sala da frente; Rh – repouso de hóspedes; O – oratório ou capela particular; Sa – sala varanda, ou grande sala da família; Ri – repouso íntimo; C – cozinha e Ca – cozinha corredor ou alpendre de serviços.

A fazenda Tubaca (figura 2), foi comprada pelo Capitão Vicente Alvez de Araújo Dias, mineiro de Cabo Verde, em 1870. A propriedade havia pertencido a Francisco de Assis Nogueira, fazendeiro mineiro nascido em Baependi - MG, em 1810, que comprara essas terras ainda do primeiro sesmeiro, Alexandre Luiz de Mello, também mineiro, Capitão de Ordenanças da vila de Campanha da Princesa (atual Campanha – MG), e que se estabeleceu nas terras do Rio Pardo ainda na primeira década do século XIX. Em 1821 obteve carta de sesmaria na região da atual fazenda Tubaca, onde formou grande latifúndio conhecido como Pião do Rio Pardo, do qual se desmembraram muitas fazendas. A fazenda Tubaca, portanto, remonta à primeira ocupação da região, ainda no início do século XIX, não existindo documentação para comprovar, no entanto, quais as estruturas existentes na fazenda que remontam à ocupação original pelo sesmeiro. A casa sede foi construída em 1870 e conserva boa parte das características originais, possuindo, no entanto, alterações na distribuição dos cômodos internos. A estrutura em gaiola de madeira, evidencia no entanto uma novidade para a época: paredes externas de tijolos, com espessura de 17cm. As paredes internas são de taipa de mão, com espessura de 15 cm, cuja estrutura é feita em peroba da região, assim como todo o assoalho da casa. A estrutura da taipa de mão, que utiliza varas feitas de palmito da região, e a da alvenaria de tijolos, apoia-se por sua vez, sobre grossas paredes de pedra, que fazem o

embasamento da casa, assentada em meia encosta. O tijolo introduzido na construção da casa ainda não havia sido explorado em seu potencial construtivo plenamente, haja vista a sua função apenas de vedação, compondo com o sistema estrutural tradicional da gaiola de madeira das casas do sul de Minas Gerais.[3]

As benfeitorias da fazenda estão implantadas em patamares de diferentes níveis, articulando as funções de produção do café. Os caminho que levam até o núcleo da propriedade separam as casas de colonos do restantes das benfeitorias, organização lógica para as fazendas da época. Percebe-se grande quantidade de vegetação no entorno das benfeitorias, o que acaba por envolver o núcleo principal tornando-o mais reservado ao contato externo. Não são observados, contudo, corpos d'água nas benfeitorias, o que significa a não existência de monjolos ou moinhos movidos à força motora da água. O núcleo principal representa pequena parte da fazenda, que contabiliza cerca de 750 alqueires, e está implantado em promontório, com vista privilegiada do alpendre da casa sede em relação ao seu entorno.

[3] A gaiola de madeira das casas sul mineiras e do nordeste paulista nada tem a ver com a gaiola pombalina, cujo sistema remonta à Lisboa pós terremoto de 1755. Para Cícero Ferraz Cruz, a gaiola das fazendas do Sul de Minas é uma evolução da estrutura de madeira já usada em Minas, desde o início do século XVIII (CRUZ, 2010).

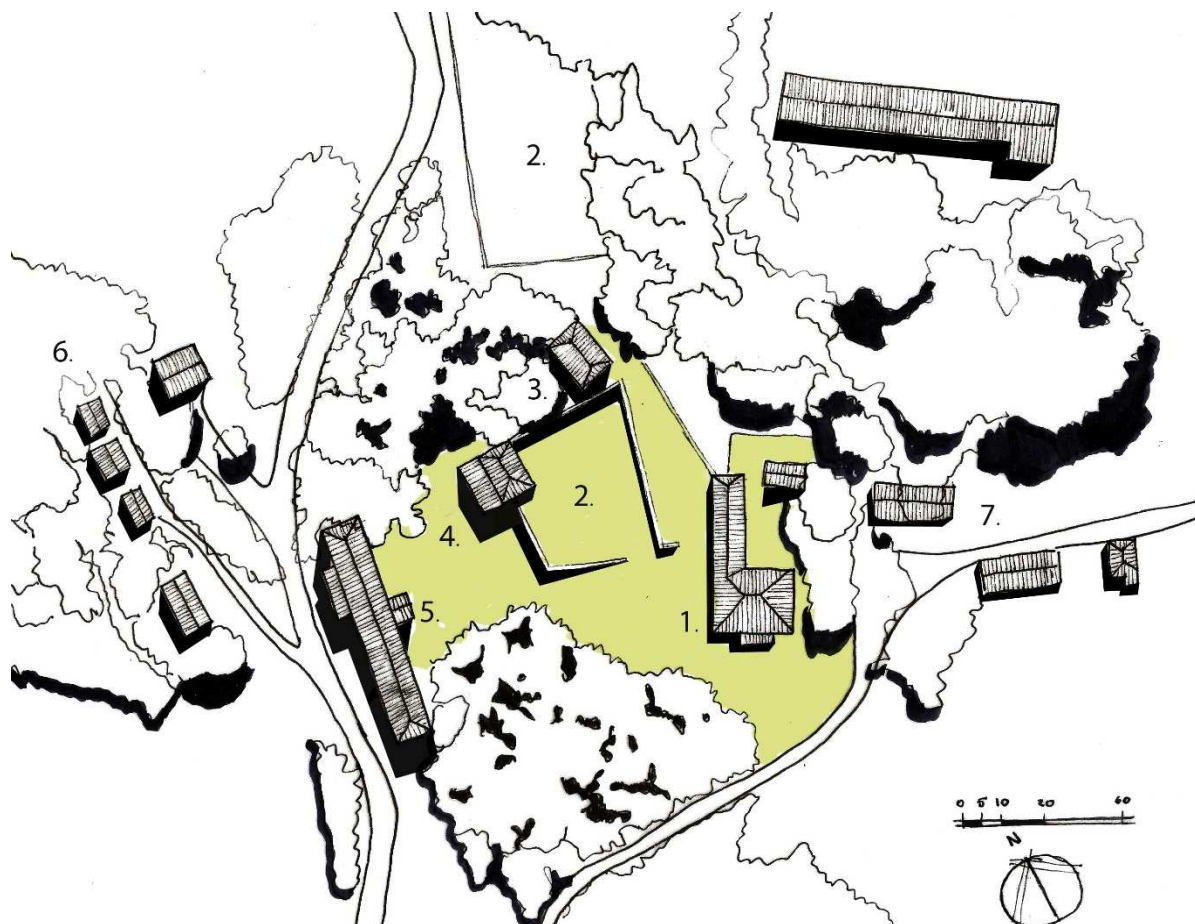



Figura 2: Implantação da Fazenda Tubaca. 1 - casa sede da propriedade; 2 - os terreiros de secagem do café; 3 - capela; 4- secador e depósito; 5 – tulha, beneficiamento do café e engenho de serra; 6 – casa dos colonos; 7 – oficinas e benfeitorias anexas. A cor amarela coloca em evidência o vazio central que articula as benfeitorias na fazenda. O núcleo da propriedade está envolto pela massa de vegetação. Destaque para os caminhos que contornam o núcleo de produção e beneficiamento do café, com acesso para outras partes da propriedade. Desenho dos autores (2017).

O programa distributivo obedece a uma diferenciação clara de funções (figura 4), com cômodos destinados ao convívio com estranhos voltados para a frente da casa, alcovas e quartos para hóspedes no centro e, na parte posterior, a sala da família, não mais a antiga varanda aberta, da qual descente esse cômodo, mas sim uma sala organizada em torno dos cômodos íntimos da família (figura 3). No corpo alongado dos fundos, estão distribuídos os depósitos e as cozinhas, uma delas acreditamos funcionava no corpo alongado, cujas aberturas dão para o exterior. De acordo com Carlos Lemos:

> (...) tem sua arquitetura já definida pelas novas ordenações do café, estando completamente afastada das obras 'desordenadas' dos pioneiros de cinquenta anos atrás. Ali o zoneamento de atividades domésticas está bem explícito, agrupando os cômodos de receber (salas e alcovas) na frente, os de repouso familiar no centro e os de serviço no grande puxado. Paredes externas de tijolos queimados, novidade na época, e repartições internas de taipa de mão (LEMOS, 1999, p. 213)

Podemos afirmar que a fazenda Tubaca ainda conserva a influência da arquitetura tradicional mineira, mas situa-se em um momento de ruptura: apresenta paredes externa de tijolos, assim como muitas de suas benfeitorias, tendo ainda a presença do alpendre frontal – não a varanda, o corredor reentrante das casas bandeiristas – mas o alpendre que aparece no último quartel do século XIX, prolongamento do telhado, moderador da temperatura e local de grande alcance visual pelo proprietário da fazenda. A técnica mista também é observada nos muros de arrimo dos terreiros de secagem, feitos em pedra canjicada, assim como o embasamento do porão (figura 5).

Figura 3: Sala da família ou sala varanda. Observa-se o assoalho em tábuas de peroba, revestimento de madeira nas paredes assim como discretas pinturas provavelmente em estêncil. O forro de madeira é em saia e camisa. FONTE: Acervo Prof.ª Dr.ª Rosana S. B. Parisi (2015).

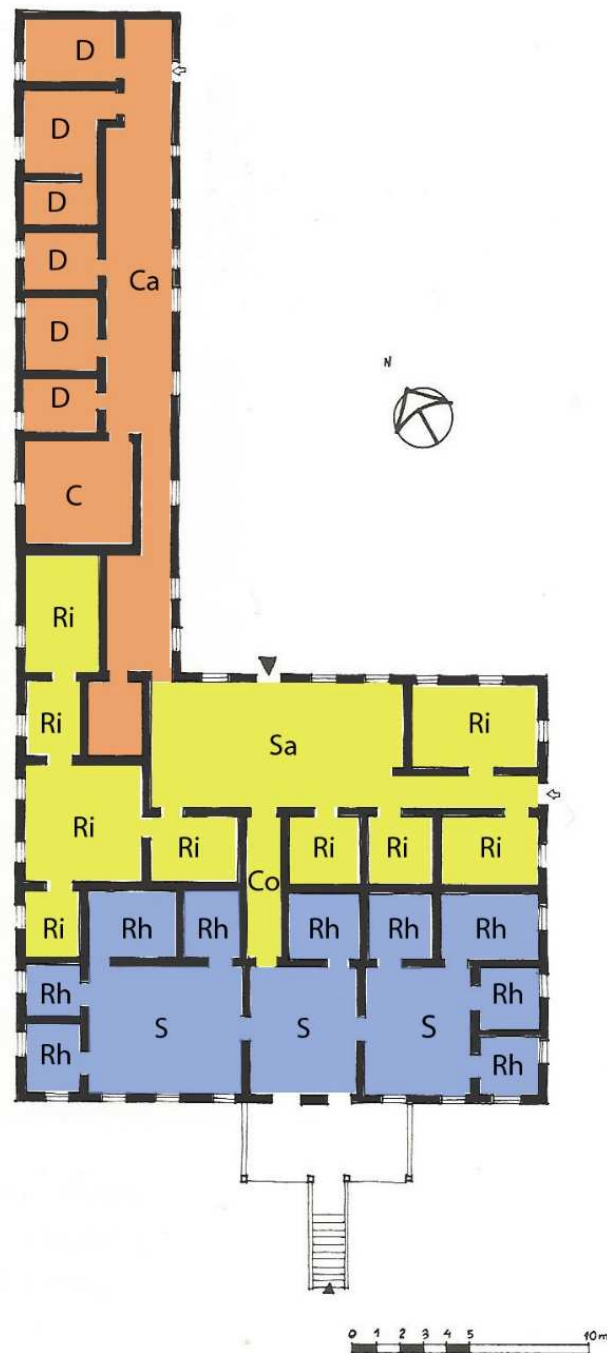



Figura 4: Planta da Fazenda Tubaca, na época de sua construção original, ainda sem as modificações internas introduzidas no século XX. Em azul, os cômodos destinados ao convívio com estranhos; em amarelo, aqueles destinados à intimidade da família e, em vermelho, os serviços. O zoneamento, como apontou Carlos Lemos, é extremamente explícito. Notar a grande quantidade de alcovas e quartos ventilados destinados aos hóspedes, indício do status econômico e prestígio social do proprietário. O puxado nos fundos é de grande extensão, e nele se organizam grande quantidade de depósitos. Redesenho dos autores sobre original. FONTE: LEMOS, 1999, p. 213).

Figura 5: Imagem superior esquerda: porão elevado da casa sede, com embasamento em pedra canjicada. Imagem superior direita: fachada da casa sede, com o alpendre permitindo boa visibilidade e controle da insolação. Imagem inferior esquerda: vista a partir do terreiro de café para a tulha e engenho de serra, assentados na cota mais baixa. Imagem inferior direita, vista geral do terreiro de secagem, formado por patamares e por muros de arrimo em pedra. FONTE: Acervo dos autores (2016).

A fazenda Santa Mathilde (figura 6), construída em 1888, pertenceu à família Junqueira, uma das mais tradicionais do sul de Minas Gerais, responsável pelo povoamento e fundação de núcleos urbanos no nordeste paulista. A linhagem da família Junqueira em São José do Rio Pardo se inicia com João Batista Junqueira, nascido em 1844, que posteriormente se casa com sua parente Antônia Francisca da Costa, nascida em 1848. Dos 10 filhos do casal, Manuel Rodrigues Junqueira, nascido em 1875 em Poços de Caldas – MG, casa-se com Arabella Loyolla Junqueira, nascida em 1878 no município de Caldas – MG e tiveram 6 filhos, dos quais Mathilde Junqueira herdou a propriedade, que leva seu nome. A fazenda ainda pertence à família Junqueira, que produz café regionalmente sob o selo que leva a história e tradição tanto do cultivo de café na região de São José do Rio Pardo, quanto da história da família Junqueira.

A propriedade, assim como a fazenda Tubaca, possui semelhanças com a arquitetura sul mineira, no que diz respeito à sua implantação e disposição em "L" do programa distributivo. A implantação da casa sede, na cota mais alta do sítio, guarda semelhanças com a

organização da fazenda Tubaca: as benfeitorias estão agrupadas em torno do terreiro de café, alinhado com o alpendre frontal da casa. Os caminhos que conduzem ao núcleo da propriedade, implantada em promontório, transformam-se em caminhos secundários que conduzem a todos os talhões cultivados, articulados em torno do pátio central conformado pela casa sede.

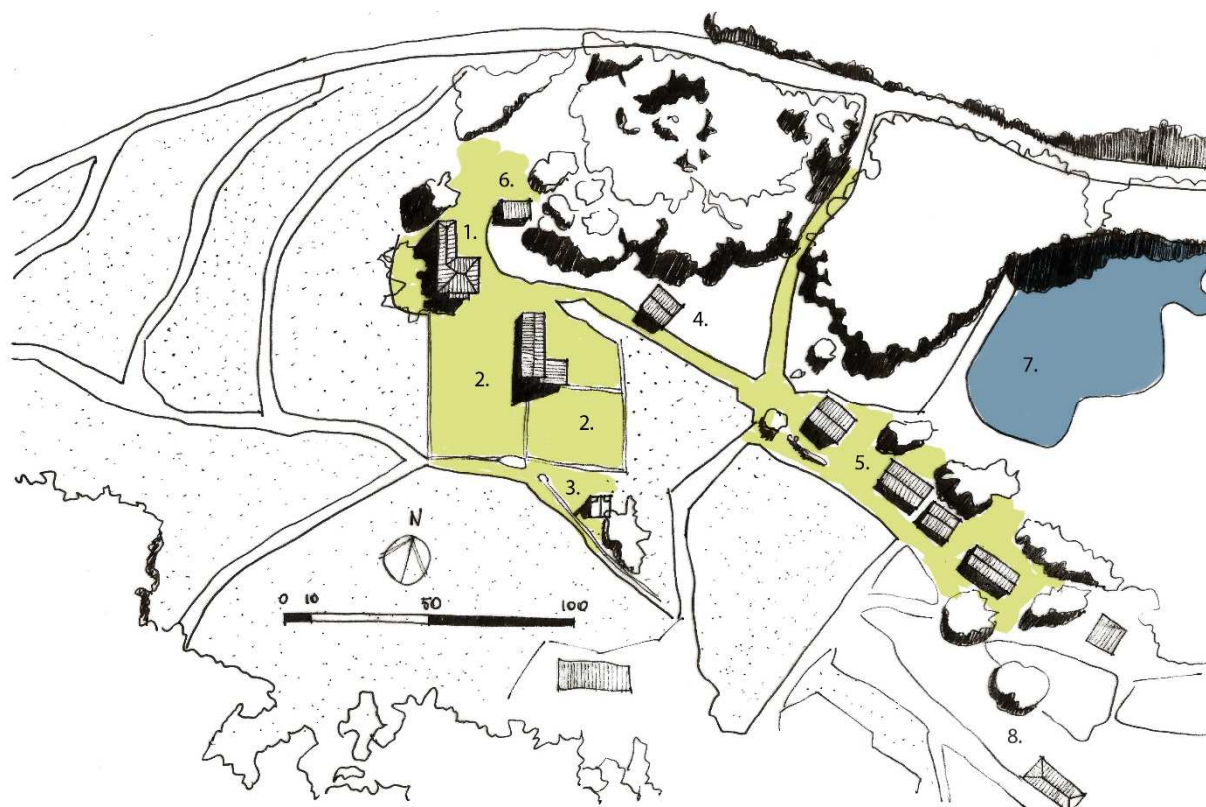



Figura 6: Implantação da fazenda Santa Mathilde. 1 – casa sede; 2 – terreiros de secagem e máquinas para beneficiamento do café; 3 – capela; 4 – casa do administrador; 5 – casa de colonos; 6 - possivelmente antigas cocheiras ou depósitos; 7 – açude da propriedade; 8 – nucleação contemporâneo da fazenda, composto de novos terreiros de café e benfeitorias, bem como casa de administrador. Na cor amarela, destaque para o vazio que organiza as benfeitorias na fazenda. Notam-se os caminhos tanto de acesso à propriedade, quando os internos, para circulação entre os talhões cultivado, os quais estão destacados pela hachura pontilhada. A casa sede está alinhada frontalmente em relação ao terreiro principal e, na sua lateral, existia um jardim. É pelo vazio ao redor da casa sede que as construções e demais benfeitorias são organizadas; embora muitas tenham sido modernizadas, com maquinário da segunda metade do século XX, acreditamos que a organização das benfeitorias não tenha se alterado. Observamos ainda a presença do açude dentro da propriedade e a orientação das casas de colonos que não obedece ao eixo norte-sul. Desenho dos autores (2017).

O programa distributivo da casa sede (figura 7), guarda inovações e permanências em relação à fazenda Tubaca, construída dezoito anos antes. As permanências estão na separação clara entre cômodos destinados ao convívio com estranhos e agregados da família, com a localização de quartos de hóspedes na parte frontal com acesso ao alpendre, a existência de puxado nos fundos, reservado à cozinha de dimensões modestas e o porão elevado, que

embora não seja implantado em meia encosta, é uma solução recorrentemente mineira. As inovações estão no fato da casa não mais apresentar alcovas (quartos sem ventilação) no centro da casa, articulando todos os cômodos em torno da sala da família, que aliás não configura a antiga sala varanda, mas sim um local fechado de caráter distinto dos exemplares de cinquenta anos atrás. A técnica construtiva merece destaque no conjunto: todas as paredes são executadas em tijolos, tanto externas (com 35 cm de espessura) quanto as internas (de cerca de 15 cm de espessura). Certamente todos os tijolos utilizados na construção foram feitos na fazenda, embora hoje não exista qualquer resquício de uma olaria na propriedade. Desaparecem aqui os beirais em cachorrada, para dar lugar a frisos e cornijas, além de pilastras dispostas nas arestas da construção (figura 9), configurando o que Lemos chamaria de "contido neoclássico" (LEMOS, 1999, p. 135).

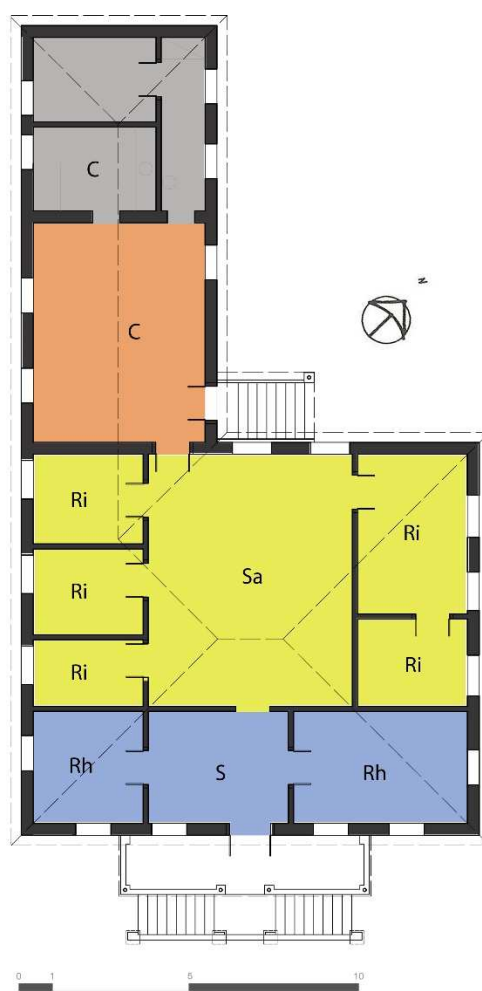



Figura 7: Planta da Fazenda Santa Mathilde, construída em 1888. Em azul, os cômodos destinados ao convívio com estranhos; em amarelo, aqueles destinados à intimidade da família, em vermelho, os serviços e em cinza, a ampliação feita no início da década de 1920. Notar a assimetria dos cômodos destinados ao repouso de hóspedes, na área de convívio externo da casa, assim como na nos quartos destinados ao repouso íntimo da área central. Todos os quartos são ventilados, existindo discreta assimetria entre as aberturas localizadas em faces opostas da

casa. O quarto reservado á zona íntima, com ligação ao quarto maior, na face direita da casa foi, segundo informações da família, destinado ao bebê do casal, fato curioso e que demostra uma modernização na organização da vida familiar, se comparada ao exemplo anterior da fazenda Tubaca (ver planta na página 10). FONTE: Desenho dos autores (2016) a partir de levantamento *in loco*.

De acordo com Carlos Lemos, o programa geral de necessidades de uma fazenda demorou a se definir, ocorrendo superposições de estabelecimento poli cultores, concluindo que as primeiras fazendas não passavam de estabelecimentos acrescidos de obras para a produção do café (LEMOS, 1999, p. 138). Não é o caso dos exemplares aqui apresentados, pois vê-se nitidamente a estrutura de produção do café consolidada: construções dispostas em uma mesma lógica em torno do pátio central, de onde articulam-se as benfeitorias, terreiros em patamares definidos por muros de arrimo em pedra e, no caso da fazenda Santa Mathilde, já todos em tijolos.

Figura 8: A casa em sua configuração original, com telhas francesas. Notar a cor da fachada do alpendre, em azul, o que poderia indicar que originalmente a casa fosse toda dessa cor, pois não era usual que casa senhoriais dessa época utilizassem de uma composição de duas cores, sendo o amarelo pois, uma intervenção posterior. FONTE: Acervo da família Junqueira (sem data).

A fazenda Santa Mathilde (figura 8), contava ainda com um sistema de "regos condutores hidráulicos" (FERRÃO, 2015, p. 134) para o transporte do café dos talhões mais distantes até o terreiro de secagem

Chama a atenção no núcleo da fazenda a grande quantidade de vegetação, e assim como a fazenda Tubaca, a casa sede está implantada sobre uma clareira, uma grande picada aberta para a construção da propriedade, o que segundo os proprietários, rendeu o apelido de Fazenda Picadão.

Figura 9: Imagem superior esquerda: fachada frontal que delimita o terreiro de café. Imagem superior direita: detalhe do alpendre, deixando em evidência a estrutura do telhado, os elementos em ferro fundido, novidade para a época, e os lambrequins em madeira. Imagem inferior esquerda: fachada lateral da casa sede, onde vemos o repertório clássico utilizado. Inferior direita: puxado dos fundos e, na extremidade, a ampliação da década de 1920, onde percebe-se que embora as envasaduras tenham sido trocadas por ferro fundido moderno, manteve-se as vergas e pingadeiras. FONTE: Acervo dos autores (2016).

As inovações tecnológicas da época, como o aparecimento do ferro fundido, permitem maior liberdade estrutural em alguns pontos da casa, como no caso dos alpendres. No início do século XX, o programa da casa sede iria se alterar de forma brusca, fruto do ecletismo que chega à São Paulo, trazendo as primeiras tubulações que conduziam água quente pela serpentina do fogão à lenha até os primeiros banheiros dentro das casas, o que não ocorria nas fazendas do século XIX, que dispunham desse cômodo apenas nas áreas externas. Mas na

fazenda Santa Mathilde, apesar na utilização de tijolos, fica evidente a velha fisionomia das casas feitas em taipa de mão, especialmente nas paredes internas. Isso, segundo Lemos, deve-se ao fato de que o paulista, substituindo a taipa de mão, conserva ainda o partido, a volumetria tradicional, ignorando a versatilidade do tijolo (LEMOS, 1999).

Destacamos ainda, nesse exemplar, a separação definitiva da capela em relação à casa senhorial. Na obra de Carlos Lemos (1999) aparecem ambos os termos, capela e oratório, para designar esse cômodo da frente destinado ao culto religioso. No entanto, no dicionário de Raphael Bluteau (1728) oratório é descrito como: "espécie de capela pequena, em que com licença do Pontífice ou do Prelado se pode dizer missa" (BLUTEAU, 1728, p. 99), apontando uma diferença entre os termos capela e oratório. Helder Cárita (2014), retomando a definição de Bluteau, esclarece o significado de oratório: "localizando-se no interior da casa, perto da sala ou 'sala vaga' permitindo, assim uma maior assistência dos convidados" (CARITA, 2014).[4] Carlos Lemos ainda reforça que, com os novos programas introduzidos pelo ciclo do açúcar, "se dá o desaparecimento da capela doméstica (...). Surgiu o oratório só da família " (LEMOS, 1999, p. 78). Acreditamos ser correto designar o espaço presente sob o telhado da casa e articulado com a varanda e o repouso íntimo de oratório, nomeando como capela quando há construção de um edifício autônomo, absolutamente separado do corpo da casa, durante o século XIX.

[4] Ainda segundo Helder Cárita: "Durante a época moderna o oratório mantém a sua presença no interior da casa senhorial sendo lugar privilegiado de cerimónias de casamentos e baptizados, como vemos frequentemente referido nos cartórios notariais. A sua relação com estas cerimónias tende a dignificar este espaço sob um ponto de vista arquitectónico e decorativo, localizando-se no interior da casa, perto da sala ou "sala vaga" permitindo, assim uma maior assistência dos convidados" (CARITA, 2014) In: A CASA SENHORIAL. ANATOMIA DOS INTERIORES. **Glossário**. Disponível em: http://www.casaruibarbosa.gov.br/acasasenhorial/index.php/lexico/40-lexico/564-oratorio, Acesso em 04/07/2017.

Figura 10: A esquerda, foto da capela da fazenda, que utiliza do mesmo repertório clássico na composição de dimensões modestas. A direita, foto dos canais de condução do café até os terreiros de secagem, cuja separação dos tipos de grão se fazia pela água, uma vez que o café mais pesado afundava no tanque e era retirado de forma independente. FONTE: Acervo dos autores (2016).

Internamente a casa sede chama a atenção pelas pinturas nas paredes (figura 11), onde pudemos identificar a utilização de estêncil em algumas partes, contudo em pequena proporção. Há presença de pinturas em todos os cômodos, exceto a cozinha que passou por reformas recebendo inclusive ladrilhos hidráulicos, possivelmente durante a ampliação no puxado dos fundos, nos anos 1920. O forro da casa também é feito em saia e camisa, assim como o exemplo anterior.

Figura 11: Vistas da sala da família, com ligação para o vestíbulo (imagem da esquerda) e para os quartos ventilados (imagem da direita). Destaque para as pinturas nas paredes, imitando inclusive lambri em madeira, e para o forro tipo saia e camisa. FONTE: Acervo dos autores (2016).

Diferentemente das duas primeiras fazendas analisadas aqui, a Fazenda Bica da Pedra diferencia-se completamente em relação ao programa de necessidades e técnicas construtivas, apresentando uma superposição de tempos em razão de grandes ampliações feitas entre os anos 1930 e 1940. Sua implantação (figura 12) nos revela uma paisagem que é fruto das mais

diversas modificações pelas quais a propriedade passou: de engenho de cana à fazenda de café, ainda no século XIX e atualmente apresenta um uso industrial.[5]

A fazenda inicialmente de propriedade dos irmãos Domiciano José de Souza e Vigilato José de Souza[6], foi construída em data incerta mas, pelas características da casa sede, podemos estimar que foi fundada na segunda metade do século XIX. Na década de 1930 a propriedade recebeu grande ampliações, feitas pelo então proprietário, o Coronel João Batista de Lima Figueiredo, com a construção de casas de colonos em estilo *Art Decó*. A casa sede foi modificada, recebendo novas divisões internas, com mudanças de funções, assim como sua implantação foi acrescida de novas alas para quartos (figura 13), imitando em parte o estilo da primeira casa. As estruturas foram sendo modificadas, resultando em uma superposição extrema de tempos.

Modificações como essas acabam por dificultar o trabalho em campo e, uma primeira abordagem deve ser uma cuidadosa diferenciação das construções através de seus materiais e estética. Dessa forma, focamos em levantar a parte da edificação de corresponde à sua origem, e analisamos o programa de necessidades desconsiderando as ampliações do século XX (figura 14).

[5] Por motivos de privacidade dos atuais proprietários, o nome e produção atual da fazenda não puderam ser divulgados.

[6] A propriedade dos irmãos Domiciano e Vigilato foi comprovada pela escritura de compra e venda de terras, pesquisada no cartório do Ofício Único da Comarca de Caconde – SP, município vizinho de São José do Rio Pardo, do qual este foi desmembrado na segunda metade do século XIX. Na época da compra de terras, a fazenda pertencia a Baptista de Souza Dias e sua mulher Blandina Carolina da Silva: “uma sorte de terras de cultura sitos na fazenda da Solidade e Bica da Pedra deste município de Caconde a qual houveram por herança de seus pais e sogros Tenente Coronel Domiciano José de Souza e Tenente Vigilato José de Souza” (OFÍCIO ÚNICO DE CACONDE, 18/04/1868, fls. 123).

Figura 12: Implantação da fazenda Bica da Pedra. A casa sede localiza-se em uma porção mais reservada da propriedade, envolta em uma porção considerável de vegetação, embora não seja mata nativa. 1 – casa sede; 2 – Estação Ferroviária Mogiana; 3 – casas de colonos em estilo *Art Decó*, provavelmente da década de 1930 -1940; 4 – Ribeirão de Guaxupé, que corta a propriedade. Em cor vermelha, estão localizadas construções contemporâneas, relacionadas ao uso industrial da fazenda. A estação ferroviária da Companhia Mogiana de Estradas de Ferro e Navegação foi inaugura em 1903, a fim de atender à uma demanda para escoamento da produção da Fazenda. Notar a proximidade com o curso do Ribeirão Guaxupé, o que ressalta a importância dos corpos d'água na escolha da implantação das fazendas. O rio, nesse caso, poderia ter servido de balizador para determinar o limite da propriedade original. FONTE: Desenho dos autores (2017).

Figura 13: Sede da Fazenda Bica da Pedra, a esquerda e ao centro, vê-se as ampliações feitas no século XX e, a direita, a casa em sua configuração original da segunda metade do século XIX. FONTE: Acervo dos autores (2016).

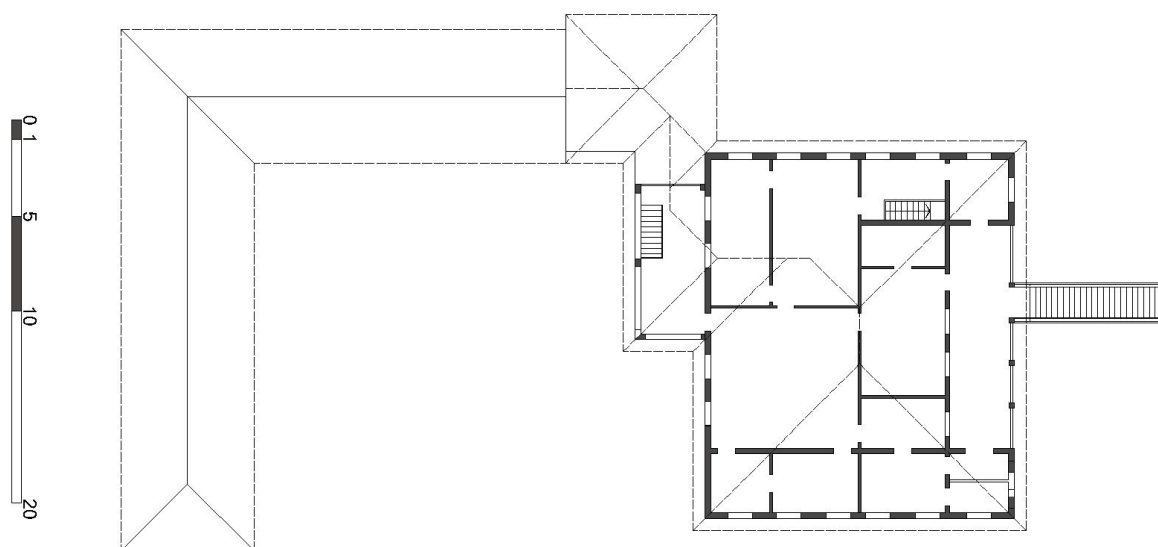



Figura 14: Implantação da casa sede, onde a planta que acreditamos ser a origem da edificação foi levantada. FONTE: Desenho dos autores (2016) a partir de levantamento *in loco*.

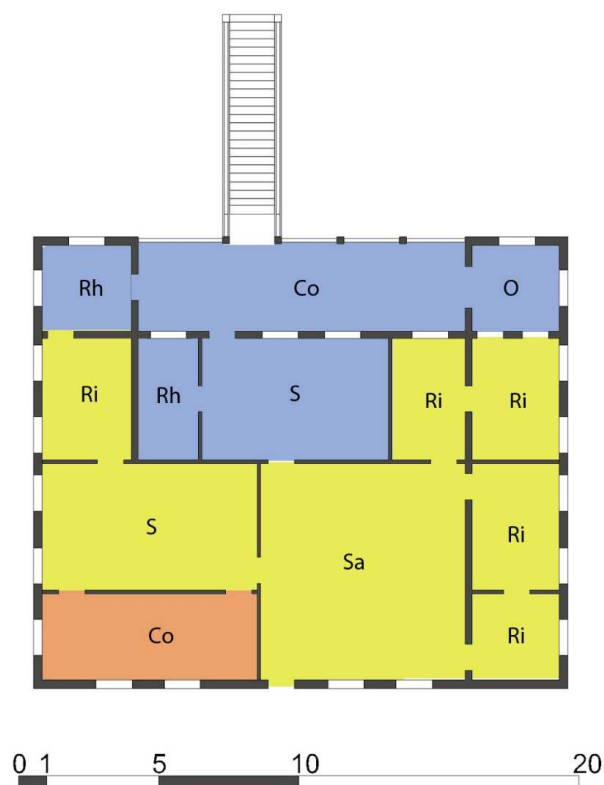



Figura 15: Planta do pavimento superior da casa sede da Fazenda Bica da Pedra, reconstituição feita a partir das observações dos autores em levantamento de campo. Todos os quartos são ventilados, e aqui percebe-se uma semelhança, ainda que somente estética com o alpendre das casas rurais sul mineiras, onde localizam-se o oratório da família e o repouso de hóspedes. FONTE: Desenho dos autores (2016) a partir de levantamento *in loco*.

O programa distributivo (figura 15) agrupa na varanda e na sala de visitas da frente os cômodos destinados ao convívio com estranhos, todos ventilados. A sala de visitas faz a distribuição dos fluxos da casa, e sua porta para a sala da família (figura 16) seria o único meio de contato com estranhos, não fosse a porta que comunica-se com o repouso de hóspedes no lado esquerdo da varanda. O oratório da casa tem comunicação direta com o quarto que, a julgar pela articulação com os demais, seria provavelmente do proprietário da residência; e se comunica também com o exterior, fato apontado por Cícero Ferraz Cruz em sua análise sobre as casas rurais sul mineiras:

> A varanda entalada, com capela de um lado e quarto do outro, elemento exaustivamente discutido entre historiadores da arquitetura, também não é uma constante em nosso levantamento. (...) A varanda entalada é uma das principais características do modelo paulista e, de acordo com algumas intepretações, o modelo mineiro teria herdado erra característica (CRUZ, 2010, p. 47).

Figura 16: Sala da família, hoje sala de jantar da casa sede. Portas com bandeira em vidro, forro de madeira tipo mata-junta e piso tabuado, de largura bem menos do que os outros exemplares aqui analisados. Destaque para as pinturas nas paredes, misto de estêncil e pintura à mão livre. FONTE: Acervo dos autores (2017).

O autor relaciona o alpendre entalado nas casas sul mineiras como uma herança da arquitetura paulista, descrita por Carlos Lemos. O que defendemos é um hibridismo quando às soluções de programas distributivos, fazendo com que aparecem exemplares muito diversos, como a Fazenda Bica da Pedra. O oratório (figura 17) cumpria sua função de visibilidade para pessoas externas à casa, assim como uma ligação que preserva a intimidade da família, e a varanda da fazenda Bica da Pedra (figura 18) não deve ser confundida com a varanda das casas bandeiristas levantadas na obra de Lemos (1999). Aqui é necessário fazer distinção correta entre os termos: preferimos varanda ao invés de "alpendre entalado", no termo de Carlos Lemos, pois varanda designa o espaço aberto contido sob o telhado da edificação, ou seja, da fachada para dentro. No dicionário de Raphael Bluteau (1728), o termo varanda aparece como "obra sacada do corpo do edifício, coberta ou descoberta, na qual se costuma passear, tomar o sol" (BLUTEAU, 1728, p. 363) ao passo que alpendre "É uma espécie de teto, sustentado com colunas, ou pilares, diante das portas das casas" (BLUTEAU, 1728, p. 279). Assim, concluímos, fica evidente a diferenciação entre varanda, situada sob o corpo principal da casa e alpendre, edificado para além da fachada desta.

Figura 17: Oratório da Fazenda, com abertura para a varanda (porta à esquerda. A imagem da direita evidencia a pouca profundidade do oratório. A foto foi tirada do interior do quarto, cuja visão para o oratório é mantida, estando seus ocupantes fora do contato com o exterior. FONTE: Acervo dos autores (2016).

Cícero Ferraz Cruz (2010) utiliza o termo varanda entalada, e não alpendre entalado, como Carlos Lemos (1999). O próprio Lemos assume o uso incorreto dos termos:

> A taipa haveria de guardar o calor do sol para amenizar o sono do mameluco. Daí o 'corredor' da casa bandeirista, no dizer dos documentos antigos, que a gente distraidamente chama de alpendre, mas que não é de fato um alpendre porque está atrás do alinhamento da parede mestra, formando um espaço reentrante (LEMOS, 1999, p. 24).

Nossa hipótese, fundamentada pela referência em Lemos (1999) e Cruz (2010) nos faz crer a solução presente na fazenda Bica da Pedra se assemelhe mais com as fazendas sul mineiras, ainda que Cruz tenha afirmado o oposto, não podemos crer que tal configuração advenha das antigas casas rurais bandeiristas no planalto de Piratininga.

Figura 18: Varanda da Fazenda Bica da Pedra. A estrutura de madeira original foi substituída, no século XX, por vigas e pilares de concreto que sustentam a cobertura, além do piso de ladrilhos que foi adicionado. As envasaduras e todo o madeiramento da cobertura no entanto, foram mantidos. Notar a porta ao fundo, cujo acesso justamente é para o oratório. FONTE: Acervo dos autores (2016).

Outro ponto que merece destaque é o formato da planta, não mais o “L” recorrente, mas agora uma planta que articula todos os cômodos em torno da sala principal da família. A cozinha foi localizada pelo fato de existir ali um piso em ladrilhos hidráulicos, onde hoje está o banheiro principal da residência.

Figura 19: Fachada principal a partir do jardim frontal da casa. O programa residencial está disposto no piso superior, enquanto que o térreo era utilizado como depósito e alojamento para pequena escravatura, aquela relacionada com o trabalho diário dentro da casa senhorial. FONTE: Acervo dos autores (2016).

A estrutura do telhado termina em beirais de cachorrada, e as telhas são em capa e canal, diferente daquelas da fazenda Santa Mahilde, originalmente telhas francesas. A casa recebeu reformas como a troca de envasaduras no térreo, modificações das divisórias internas principalmente no piso térreo, onde não pudemos realizar um levantamento completo, em alguns cômodos pois não foi possível o acesso.

Também nesse exemplar há a presença de pinturas nas paredes, a maioria executada com estêncil, imitando papel de parede. As salas e quartos internos conservam as mesmas características originais, apenas o mobiliário existente remonta ao século XX. No alpendre frontal, a antiga estrutura de madeira foi substituída por concreto armado (figura 18), assim como foram criados novos vigamento na ampliação que criou uma copa/cozinha no que seria a área externa da edificação, nos ajudando a identificar a planta original pelas janelas que se comunicam com essa nova cozinha, e que acreditamos serem as janelas da primeira cozinha que não se localizava em um puxado nos fundos.

A técnica construtiva da casa é mista, com alvenaria de tijolos no piso superior e alvenaria em pedra e tijolos no piso inferior, o que podemos constatar pela espessura das paredes. O assoalho de tábuas apoia-se sobre grandes barrotes e vigas mestras, sem contudo caracterizar a estrutura autônoma de madeira encontrada na Fazenda Tubaca. Aqui também

não há a típica implantação em meia encosta, recorrente nas casas rurais sul mineiras e do nordeste paulista, mas sim um pequeno porão que eleva o assoalho de tabuas do piso inferior do contato direto com o solo. Nessa casa, somam-se elementos de diferentes épocas, mas acima de tudo a configuração original já seria por si só um hibridismo, tanto no programa de necessidades pouco usual, como nas técnicas construtivas.

Considerações finais

Pelo exame dos três exemplares apresentados por meio de um levantamento métrico e fotográfico, foi possível estabelecer uma comparação dos esquemas distributivos e da natureza dos programas de necessidades encontrados em fazendas do século XIX, que guardam semelhanças e rupturas entre si.

Pela confrontação com o referencial teórico estabelecido, tentamos demonstrar a origem e relação das modificações nos programas das casas senhoriais, sua implantação e técnicas construtivas, atentando para uma grande variação em um espaço de tempo relativamente curto. Isso não significa que os exemplares devem ser estudados sob uma perspectiva linear, uma vez que as casas senhoriais rurais do nordeste paulista guardam em si uma gama gigantesca de soluções tanto estéticas como distributivas, o que torna essa paisagem rica em diferentes manifestações que são fruto da convergência de fatores sociais e econômicos diversos.

Finalmente, compreender os esquemas distributivos, técnicas construtivas e estéticas dessas casas senhoriais rurais em perspectiva comparada e, mais do que isso, pelo espelho dos processos sociais, nos permite estabelecer novos critérios de valorização de conjunto, para além da costumeira atenção pontual que acaba por criar falsos juízos e classificações. O que buscamos com o presente estudo é estabelecer uma metodologia de investigação dessa paisagem múltipla em manifestações arquitetônicas, investigando e demostrando assim múltiplos modos de habitar e construir o espaço.

Referências

ARGOLLO FERRÃO, André Munhoz de. **Arquitetura do café** – 2. Ed. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2015.

BLUTEAU, Raphael. **Vocabulario portuguez & latino: aulico, anatomico, architectonico** ... Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesu, 1712 - 1728. 8 v. Disponível em: http://dicionarios.bbm.usp.br/pt-br/dicionario/edicao/1, Acesso em: 04.07.2017

CARITA, Helder. **Oratório**. In: A CASA SENHORIAL. ANATOMIA DOS INTERIORES. Glossário. Disponível em: http://www.casaruibarbosa.gov.br/acasasenhorial/index.php/lexico/40-lexico/564-oratorio, Acesso em 04.07.2017.

BENINCASA, Vladimir. **Fazendas paulistas**: arquitetura rural no ciclo cafeeiro. 2007. Tese (Doutorado em Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo) - Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2008. Disponível em: http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/18/18142/tde-14032008-151048/pt-br.php. Acesso em: 03.07.2017

CRUZ, Cícero Ferraz. **Fazendas do Sul de Minas**. – Brasília, DF: IPHAN/Programa Monumenta, 2010. 354p.: il.

LEMOS, Carlos A. C. **Casa Paulista**: história das moradias anteriores ao ecletismo trazido pelo café. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

OFÍCIO ÚNICO DE CACONDE. **Escritura de Compra e Venda de uma porção de terras...**, 18/04/1868, fls. 123. L nº2 de Atos Notariais. Inicia em 03/05/1866 e termina em 04/06/1869. 168 folhas.

EIXO TEMÁTICO 3:

A ornamentação fixa: azulejos, tetos, talhas, pinturas, estuques, têxteis, pavimentos, chaminés/lareiras, janelas, portas, pára-ventos e outros bens integrados

DO MANUAL À PRÁTICA: O REPERTÓRIO ORNAMENTAL DO SALÃO DE BILHAR DO PALÁCIO LARANJEIRAS NO RIO DE JANEIRO

Ana Claudia de Paula Torem
Mestre em Artes e Design
terematelier@gmail.com

Introdução

Localizado em um dos mais tradicionais bairros residenciais do Rio de Janeiro, o Palácio Laranjeiras foi construído no primeiro quartel do século XX pelo empresário Eduardo Guinle em meio à verdejante mata do Morro Nova Cintra. Do alto do cume, as fachadas principais voltadas para o extenso jardim logo abaixo, exibem todo o requinte e opulência das ricas moradias do período.

Concluído em 1914, o palacete possui dois pavimentos que constituem as alas nobre, privada e de serviços da residência. O primeiro piso, acessado tanto pela escadaria da fachada frontal, quanto pela magnifica *porte-cochère* da extensa lateral, concentra a maior parte dos ambientes de recepção e vida social da casa. No segundo andar ficam ainda a Biblioteca, o grande Salão de Bilhar e a Galeria que se debruça sobre a Sala de Jantar, através de um guarda-corpo em *ferronnerie*.

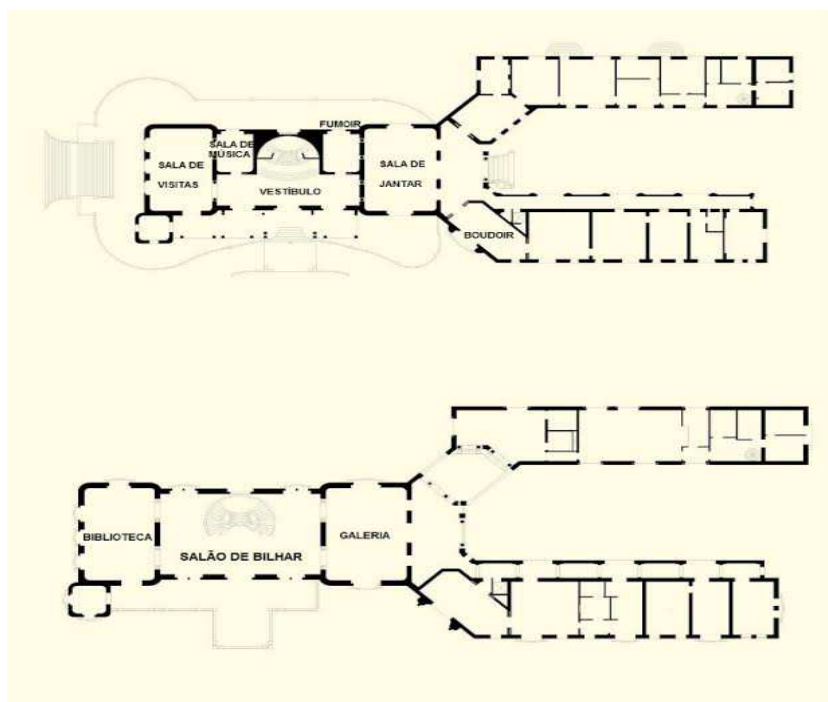



Figura 1. Ala social do primeiro e segundo pavimentos. Plantas de Lucas Cavalcanti, *Projeto A casa Senhorial Lisboa, Rio de Janeiro, Goa.*

As plantas acima destacam os principais espaços de convivência social do palacete. À exceção do grande Vestíbulo com apelo mais italianizante, o ecletismo dos demais ambientes reflete em suas decorações os gêneros Luís XVI, Regência e Luís XV das saletas, este último bem ao modo dos pequenos gabinetes franceses do século XVIII.

No Salão de Bilhar o estilo Império de Percier e Fontaine, que predomina na decoração interior do espaço, apresenta em seu repertório ornamental todos os elementos neoclássicos da tradição greco-romana, numa clara interpretação de seu referencial francês. Ainda que em alguns detalhes não se apresente uma imitação exata dos desenhos originais, veremos que a escolha dos temas, a geometrização do teto e a distribuição da ornamentação estilizada revela claramente ter como base os modelos europeus oferecidos em manuais e guias de decoração do século XIX e XX.

Os tratados e manuais práticos de decoração interior

Com os chamados movimentos revivalistas, a moda do ecletismo que se expandiu por toda a Europa até finais do século XIX, evocou estilos de arquitetura e decoração de interiores do passado, que passaram a representar um novo paradigma estético para a construção, reformulação e ornamentação de edifícios públicos, palácios e casas. (WODON, 2014, p.179). Os estilos Gótico, Renascença, Luís XIV, Luís XV, Luís XVI juntavam-se ao exotismo das decorações árabes, mouras, persas, chinesas, aos chamados estilos *Neoromânico*, *Neoárabe* e em especial no caso de Portugal, o *Neomanuelino*. Owen Jones, especialista em decoração interior, dá uma particular atenção ao tema ao publicar em 1856 a *Gramática do Ornamento*, suscitando o gosto europeu pela novidade do estrangeiro.

Na mesma linha de Jones, um ano antes era lançado *Examples of Ornament* de Joseph Cundall que reunia uma seleção de arte ornamental do British Museum. Quase cinco décadas depois, em 1900, o alemão Peter Jessen publicou em Berlim o primeiro de quatro fartos volumes intitulados *Meister des Ornamentstichs*, uma coletânea histórica dos estilos decorativos e seus aspectos ornamentais. O quarto volume dedicado ao neoclassicismo trás inúmeras pranchas ilustradas com elevações de projetos de Lalonde, Pergolesi, Albertolli, Adam, Percier e Fontaine.

Muitas destas obras intituladas "*Recueil*" reuniam grande variedade de estampas na forma de uma compilação, como é o caso do *Journal Manuel de Peinture* especializado em *décor peint*, que lança em 1874 uma coleção de decorações pictóricas

extraídas de seus periódicos. Com um repertório variado de estilos revivalistas, o *Recueil de Cent Planches de Décoration* trás inúmeras ilustrações coloridas designadas para diferentes espaços sociais da residência.

Figuras 2. Peter Jessen, 1923, contra capa do quarto volume de *Meister des Ornamentstichs*. Samuel Leith, contra capa da edição londrina de 1847, *The Tradesmans Book of Ornamental Designs*.
Fonte: *Internet Archive.Org*

O século XIX vê assim, um crescimento bibliográfico progressivo de tratados de arquitetura doméstica, através dos quais os autores arquitetos, pintores-decoradores, e ornamentistas disponibilizavam para clientes e público em geral, regras de distribuição e referências estéticas a serem seguidas. Já em princípios do século XX, a publicação de novas obras continuou a alimentar o mercado editorial em toda Europa, mas a reedição de exemplares antigos, como *L'Uvre de De Cuvilliès: Époque Louis XV*, desfrutou de sua quinta edição parisiense em 1900.

No caso do Rio de Janeiro *oitocentista*, constatamos a presença de uma grande quantidade de publicações do gênero existente hoje nos acervos das bibliotecas da ENBA e do Museu de Belas Artes; fato indicador da circulação destas obras e do interesse por fontes teóricas e iconográficas na área da arquitetura e decoração a partir do século XIX. Solange Ferraz de Lima (LIMA, 2008, p.-) cita um levantamento abrangendo as bibliotecas públicas de São Paulo e do Rio de Janeiro, através do qual é possível constatar o que chegava ao Brasil de publicações importadas neste período. Foram contabilizados cento e vinte oito exemplares do gênero.

Neste contexto podemos citar as notórias obras de César Daly, *L'Architecture Privée au XIX^{e} Siècle, Décorations Intérieures Peintes*, 1877 e Owen Jones, edição francesa de 1865, *Grammaire de L'Ornement*; L. Farge, *La Décoration Moderne*, 1905; Franz Meyer, *A Handbook of Ornament, 1894;* e centenas de outras edições francesas, inglesas, italianas e alemãs, comtemplando tratados de arquitetura, guias de estilos históricos, manuais didáticos e catálogos.

No *Diário Mercantil* de 1825, um anúncio na seção de *Compras* revela a procura e o interesse pela aquisição de obras especializadas em arquitetura e artes:

> "*Quem tiver os livros para vender, a saber, Arquitetura de Vignolla com suas competentes estampas, Artefactos Geométricos, assim como algum livro com estampas da antiguidade, por outro modo (Fábula) e queira vender,....declare sua residência para se ajustarem, também se adverte que se as estampas da Fábula estiverem em algum livro, que a sua explicação seja em qualquer idioma, assim mesmo compra-se...*"[1]

Desde o início dos *oitocentos*, essas obras eram negociadas por mercadores e lojas de livreiros. Devemos destacar importantes comerciantes como os irmãos Laemmert de origem alemã e fundadores da *Livraria Universal*. Em 1845, o recém-inaugurado *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial da Corte* dos próprios Laemmert, coloca em destaque a livraria, onde se encontra "*...uma rica escolha de obras francezas, inglezas, allemãs, &c.*"[2]

Outro grande representante do comércio de livros no Rio de Janeiro ao longo do século XIX foi o francês Baptista Garnier, fundador de um grande estabelecimento na Rua do Ouvidor, que se tornou em 1901 a notável *Livraria H. Garnier*, trabalhando com encomendas e importações de livros franceses, ingleses, alemãs, espanhóis, italianos ou de qualquer país da Europa.

Relevante destacar ainda a *Livraria Alves* com filiais no Rio de Janeiro e em São Paulo, anunciando aos clientes e interessados ser esta *"o maior empório de livros do Brasil....tendo relações diretas com as grandes livrarias de Paris Hachette & C., Masson & C., J.B.Ballière et Fils..."*[3]

[1]Anúncio publicado em 25 de agosto de 1825 no Diário Mercantil, volume 4, n°21, p.2, Rio de Janeiro. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, [edição 00021(1)].
[2]Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro, ano 1845, p.239. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional [edição 00002(1)].
[3] Anúncio publicado no Almanaque Brasileiro Garnier de 1903, p. 621. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional [edição 00001(2)].

Com esta breve contextualização buscamos evidenciar a existência das edições estrangeiras de cunho decorativo e ornamental, assim como sua comercialização, desde o início do século XIX. Solange Lima (LIMA, 2008, p.-) comenta que a procura e disputa entre os profissionais era intensa, quando arremessas por aqui surgiam com novas obras trazidas de fora. Como vimos, três grandes livrarias assumiram papel relevante no comércio e importação de publicações europeias, mas é provável que muitas destas obras tenham chegado ao Rio de Janeiro na bagagem dos próprios artistas, estudantes de artes que retornavam da Europa, arquitetos ou até mesmo com a clientela elitista diretamente ligada às últimas tendências do exterior.

Do manual a pratica: o estilo Império na decoração do Salão de Bilhar

> *"La manière d'être et l'habitude des sociétés modernes, qui mettent tous les individus en spectacle dans les lieux de promenade, de conversation, de jeux, et de plaisir, ont éveillé au plus haut point l'envie de plaire d'une part, et le desir de se distinguer de l'autre"*[4]
>
> *C. Percier et P.F.L. Fontaine*

A imponente escada do Vestíbulo, com seu guarda-corpo curvilíneo em mármore de Carrara, já anuncia em seus apliques de bronze dourado, a decoração sublime e elegante que integra o grande ambiente do andar superior. Na planta original do projeto assinada por Silva Telles em 1909, o corpo central do segundo pavimento tem com função principal abrigar uma ampla sala de jogos, denominada "Bilhar".

O vocabulário ornamental adotado em toda decoração fixa do salão, seja esta a pintura decorativa do teto, os estuques parietais e os apliques do lambri de apoio que percorre todo o entorno, é característico do repertório Imperial para *décor intérieur* de Percier e Fontaine.

Conforme aponta Peter Thornton (THORNTON, 2000, p.314), na França durante as duas primeiras décadas do século XX, o estilo Império manteve-se como uma espécie de *revival* centenário. Escolha clássica de arquitetos, decoradores e clientes, permaneceu como fonte inspiradora para inúmeros interiores domésticos franceses. O arquiteto-decorador Georges Rémon publicou em suas coletâneas de aquarelas, modelos para quartos e salões de inspiração no Primeiro Estilo Império. As obras de 1907,

---

[4] PERCIER, C., FONTAINE, P.F.L. *Recueil de Décorations Intérieures*. Paris: Chez les Auteurs, au Louvre, 1812, p.9.

Intérieurs de Style, e de 1920, *Peinture Décorative*, incluem em suas cento e vinte pranchas, ambientes tratados neste estilo.

Destacamos três obras cujas primeiras edições datam do início do século XIX, e que, portanto foram publicadas à época em que o estilo Primeiro Império se coloca na França como referencial estético decorativo. O catálogo de 1810 de Joseph Beunat, eminente estucador (reeditado por A. Guérinet em 1900), a obra dos arquitetos Percier e Fontaine de 1812, e a recolha de desenhos da manufatura de Jos Heiligenthal da segunda década dos *oitocentos*, oferecem uma extensa variedade de temas e modelos ornamentais que claramente inspiraram a decoração interior do Bilhar.

Figura 3.
Salão de Bilhar, segundo pavimento. Palácio Laranjeiras.
Fotografia: Ana Torem

Para além do repertório ornamental, algumas características formais que definem a fisionomia do estilo devem ser inicialmente observadas, uma vez que a composição do salão adota certos aspectos identificáveis. A tabela abaixo apresenta cada uma das decorações fixas e seus respectivos arranjos formais:

	Diagramação da estrutura - Repertório formal
PINTURA DECORATIVA Teto	• Geometrização da superfície • Larga composição central • Contorno arqueado (sanca)
ESTUQUE Paredes	• Ordenação simétrica e repetitiva • Regularidade das formas

APLIQUES Lambri parietal e escada	• Ordenação simétrica e repetitiva

Tabela explicativa do repertório formal das decorações fixas do Salão do Bilhar.

Posto isso, destacaremos em cada caso, alguns exemplos de ornamentação e temática aplicadas a partir de modelos selecionados nas obras acima citadas.

1) Pintura Decorativa

O gosto marcante pela antiguidade, preceito fundamental do estilo Império, é representado com vigor em cada detalhe desta decoração pictórica. Embora os amplos tetos compartimentados por rica molduração tal qual o decorativismo do século XVII, sejam frequentes no estilo oficial; no projeto do Bilhar buscou-se um efeito mais suave, onde o fundo claro se abre para receber ornamentação simétrica e equilibrada.

Esta leveza, consequência do maior arejamento entre as formas geométricas, é característica do neoclassicismo dos irmãos Adam e do estilo Diretório, mas pode ser observada também no desenho para teto da Figura 4. Percier e Fontaine definem uma composição delicada e mais adequada para a peça que serve ao mesmo tempo de *cabinet de travail* e de *chambre à coucher*.

Ainda que o Salão de Bilhar seja o mais vasto ambiente social do Palácio

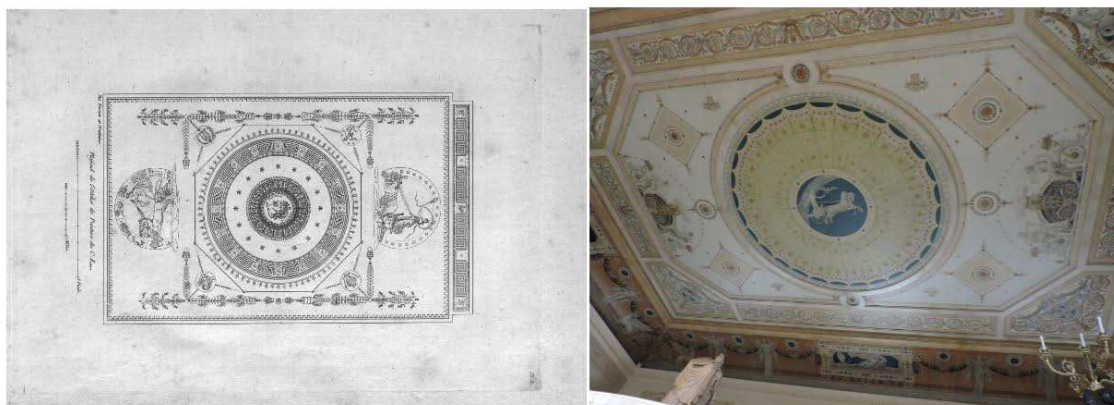



Figura 4. *Plafond et détails d'ornemens de l'atelier de peinture de M.J. à Paris. Recueil de Décorations Intérieures*, Percier et Fontaine. Fonte: *Internet Archive.Org*
Vista geral da pintura decorativa do teto do Salão de Bilhar. Foto: Ana Torem

Laranjeiras, é clara a semelhança com o projeto para atelier dos arquitetos franceses. As superfícies de ambos os forros têm como elemento principal a larga reserva central esférica, flanqueada por um arranjo em arco de círculo guarnecido de temática mitológica, que arremata o menor lado. Esta estrutura básica é então tratada, em cada

caso, com um repertório ornamental distinto, mas submetido às mesmas regras de ordem simétrica e de estilização.

Analisando a grande *ombelle*[5] que cobre a reserva central do teto do salão, vemos que a temática principal é aquela contida no cerne da composição, e que representa *Marte percorrendo o globo em seu carro, assinalando para uma águia cada um dos*

Figura 5. Detalhe do teto pintado em *grisaille* da Salle de Gardes du Pallais des Tuileries, Prancha 45, *Recueil de Décorations Intérieures*, Percier et Fontaine. Fonte: *Internet Archive.Org*
Detalhe do medalhão central, pintura decorativa do teto do Salão de Bilhar. Foto: Ana Torem

meses do ano. A despeito das molduras de contorno que se diferem, é evidente a semelhança entre os dois medalhões centrais da Figura 5, revelando no detalhe pictórico do Bilhar, uma clara inspiração no desenho de Percier e Fontaine para o teto da Salle de Gardes du Pallais des Tuileries.

Figura 6. Friso de vitórias aladas, *Recueil des dessins d'ornements d'architecture de la manufacture de J. Jos Heiligenthal* Fonte: *Internet Archive.Org* Detalhe do friso de vitórias, pintura decorativa do teto do Salão de Bilhar. Foto: Ana Torem

[5] Símbolo pompeano que representa a abóbada celeste é uma espécie de panejamento fingido em formato circular muito frequente em centro de forro dos estilos Adam e Diretório.

Outro detalhe a ser destacado é o friso de guirlandas e vitórias aladas que percorre toda a curvatura do teto. As vitórias aladas, motivo greco-romano recorrente, são pintadas em *grisaille* sobre fundo ocre, sustentando nos ombros as guirlandas que pendem encurvadas. O modelo de friso n^0 426 do catálogo de Heiligenthal oferece uma tipologia ornamental de grande similaridade com aquela que decora a sanca do teto.

As delicadas cercaduras que formam os frisos retilíneos ao redor de toda composição obedecem às normas de estilização e de repetição do estilo, sobretudo os raminhos de louro em "espinha de peixe" agregados a rosetas, *culots* e palmetas executados com rigor simétrico. Os raminhos formam também coroas estilizadas, as quais contêm outro ornato de coroa guarnecido de roseta. Este motivo está presente em cada um dos quatro compartimentos losangulares ao redor da reserva central. No catálogo de Heiligenthal vemos alguns modelos muito semelhantes, como mostra a Figura 7.

Figura 7. Detalhe do repertório ornamental, pintura decorativa do teto do Salão de Bilhar. Foto: Ana Torem Modelos de ornamentação para friso retilíneo e coroa, do catálogo de Heiligenthal. Fonte: *Internet Archive.Org*

Os exemplos acima apontados são alguns dos diversos elementos que integram o repertório ornamental e temático da pintura decorativa do teto, que em toda sua extensão dialoga harmoniosamente com a narrativa plástica dos estuques parietais e com o relevo metálico dos ornatos em bronze dourado. Neste sentido, os esquemas compositivos das decorações fixas do salão conferem grande unidade estilística ao ambiente, uma vez que confirmam a escolha precisa de um mesmo vocabulário ornamental.

Cumpre observar que no caso da pintura decorativa, os manuais, catálogos e guias de estilos abrem um leque extenso de opções para a criação e execução de um programa pictórico decorativo, uma vez que o pintor-decorador possui autonomia própria em relação às fontes disponíveis. Os modelos podem servir tanto como referência mimética, no caso da cópia exata, como também de fonte inspiradora, deixando margem a interpretações e modificações.

2) Estuque

Os estuques parietais desempenham sua função decorativa nos painéis retangulares sobre as passagens colunadas que levam aos ambientes contíguos, e nos arcos abatidos das portas-janelas.

No caso dos painéis retangulares, os baixos-relevos em estuque *gris-perle* são repetitivos e rigorosamente enquadrados sobre as passagens colunadas. Os centros apresentam uma composição principal demarcada por larga moldura em arco de círculo composta de loureiro, rosetas e laçaria; e o interior abriga medalhão com perfil de cabeça grega feminina envolta por motivos de *rinceau* e gavinhas. A Figura 8 trás alguns modelos de toros, como o n° 301 e o n° 303, que se assemelham bastante àquele utilizado na moldura arqueada dos painéis retangulares. Já os perfis femininos que rematam o interior dos arcos, encontram analogia com os modelos n° 619 e n° 624, todos do catálogo de Beunat.

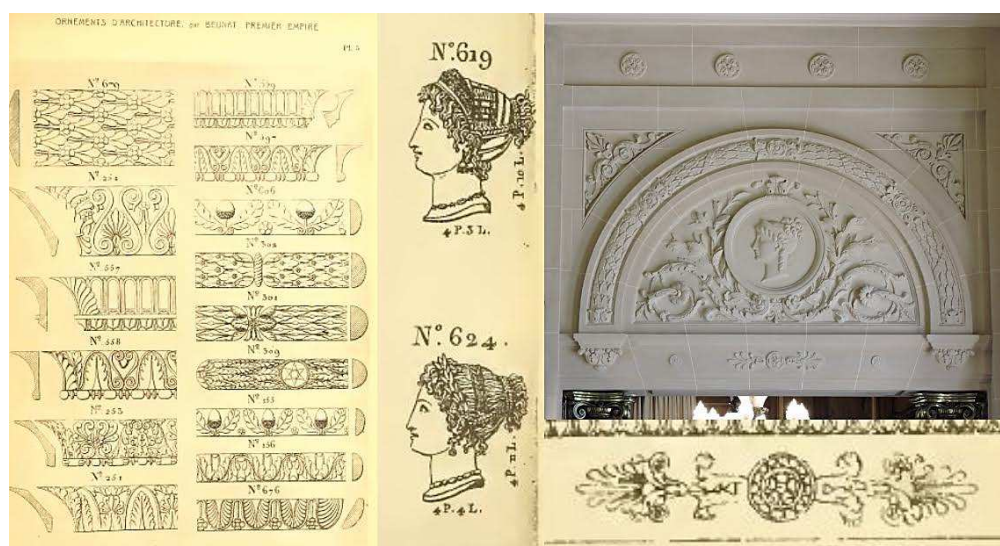



Figura 8. Modelos para toros decorados, prancha 5, e cabeças gregas femininas, prancha 44 do catálogo de Beunat. Fonte: *Internet Archive.Org* Painel retangular de sobreporta das passagens colunadas do Salão de Bilhar. Foto: Ana Torem

Especial atenção devemos dar ao pequeno ornato de *palmeta-culot/roseta/culot-palmeta*, extensamente utilizado dentro do repertório Império, e que confere aqui delicado acabamento à parte inferior das sobreportas. Esses motivos simétricos, dispostos por vezes em linha vertical ou horizontal, submetem-se a certa variação, mas são aplicados sem contensão dentro do estilo oficial. Além de reproduzidos nos arremates das decorações estucadas, estes motivos compõem também a ornamentação dos lambris de apoio que revestem as paredes de todo o salão, e a balaustrada em mármore da escada principal.

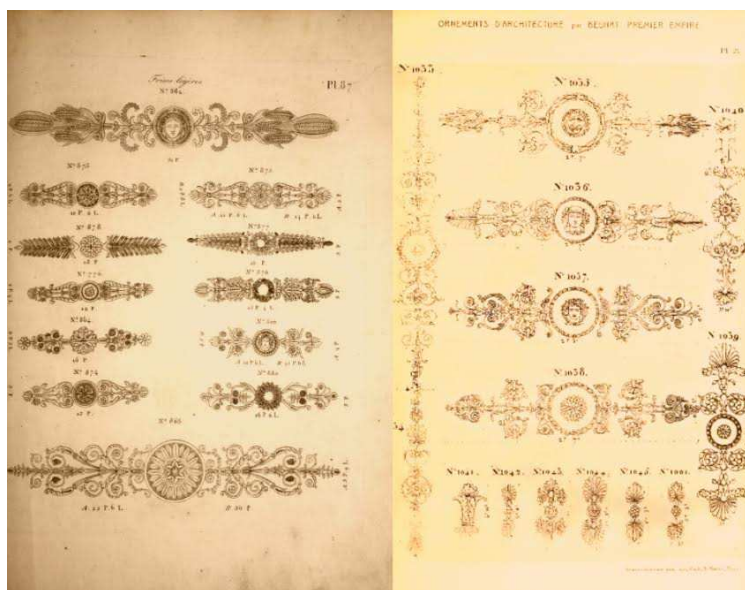



Figura 9.
Modelos variados de ornato simétrico com palmeta, roseta e medalhões do catálogo de Beunat. Fonte: *Internet Archive.Org*

3) Lambri e Escada

O lambri de apoio *à grand cadre* exibe, sobre o brilho escuro da madeira, todo grafismo e simetria da ornamentação Império, através dos apliques em bronze dourado que reúnem os mais característicos motivos de inspiração na arte greco-romana. Como já observado, o motivo linear simétrico é notadamente repetitivo nas decorações do estilo e se encontra por toda parte, entre os longos apainelados, nos alisares das janelas-portas ou nas molduras das grandes tapeçarias campestres de Beauvais.

Cabe destacar o medalhão emoldurado por galhos de loureiro, contendo máscara teatral romana como a do deus do vinho Baco, que guarnece o centro de alguns

apainelados. Neste motivo, é marcante a semelhança com a ornamentação das portas de um *chambre à coucher* de Percier e Fontaine, que têm suas almofadas superiores decoradas de maneira similar.

Figura 10.
Aplique em bronze dourado do lambri parietal, e desenho de porta com apliques nas almofadas, de Percier e Fontaine.
Aplique em bronze dourado do primeiro balaústre da escada, e modelo de ramo retilíneo do catálogo de Beunat. Fotos: Ana Torem
Fonte: *Internet Archive.Org*

Já o guarda-corpo em mármore Carrara da escada principal, que tem seu perfil aberto desenhado por balaústres retos e travessas em forma de "X", recebe acabamento decorativo em estilo Império com motivos em bronze dourado como rosetas, galhos retilíneos de loureiro, *culots*, volutas, acanto e palmetas. Todos estes elementos são também indicativos da clara inspiração nos modelos de Beunat e Heiligenthal.

Para além das referências francesas que notadamente influenciaram os programas decorativos do Palácio Laranjeiras, o salão do Bilhar encontra no ornamento,

um protagonista de múltiplas atuações. As diferentes decorações fixas que compõem teto e paredes se apoderam do vocabulário ornamental do Primeiro Império para agregar ao ambiente a fisionomia marcante e monumental do estilo.

Ao concluirmos este estudo, é possível afirmar que a importância do Ornamento se observa na sua contribuição efetiva para a classificação das diferentes tipologias e estilos no âmbito das artes decorativas. Sua relevância pode ser facilmente comprovada em face do grande número de publicações específicas geradas ao longo dos séculos XVIII, XIX e princípios do XX, fontes disponíveis como referência para projetos de arquitetura e decoração de interiores.

Em sua obra *"Les maitres ornemanistes"* publicada em Paris em 1880, Désire Guilmard ressalta o valor de um trabalho, eficaz em seu propósito de complementar tratados de ornamentação, e auxiliar na pesquisa de artistas e estudiosos desta arte.[6] Guilmard afirma ainda que as gravuras, a partir do momento em que começaram a ser impressas e publicadas, contribuíram consideravelmente para o desenvolvimento e difusão da arte do ornamento.[7]

As três publicações francesas do primeiro quartel do século XIX que destacamos neste trabalho foram provavelmente escolhas essenciais para a concepção de projetos decorativos com base nas criações de Percier e Fontaine. A antiguidade, já tão explorada por gêneros anteriores, prevalece nestas coletâneas em composições geométricas e repetitivas, tal qual a vemos representada no repertório ornamental do grande Bilhar.

Neste sentido, o Ornamento seja ele figurativo, geométrico, estilizado, ou sequencial compondo frisos e molduras, é um elemento fundamental nas composições decorativas de pinturas e estuques. O estudo voltado para a especificidade de suas características estéticas e formais é de grande importância para as pesquisas abrangendo os interiores de nossas históricas casas senhoriais.

---

[6] GUILMARD, Désire. *Les Maitres Ornemanistes*. Paris: Typographie de E. Plon et C. Imprimeurs-Éditeurs, 1880, p. 5.
[7] GUILMARD, *idem*, p. 12.

Referências

BARRIELLE, Jean-François. **O Estilo Império**. São Paulo: Martins Fontes Editora Ltda., 1986.

BEUNAT, Joseph. **Dessins d'Ornements d' Architecture. Èpoque du Premier Empire**. Paris: A. Guérinet, 1900.

BOSSERT, Helmuth. **An Encyclopaedia of Color Decoration from the earliest times to the middle of the XIXth century**. Berlin: Ernest Wasmuth Ltda, 1928.

CAILLOUET, Andre Louis. **Recueil d'Ornements. Recueil Factice**. Paris: Chez Chereau, vers 1777-1794.

DUCHER, Robert. **Características dos Estilos**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FERRAZ de Lima, Solange. **O trânsito dos ornatos: modelos ornamentais da Europa para o Brasil, seus usos (e abusos?)**. Anais do Museu Paulista, vol.16 no.1 São Paulo Jan./June 2008.

GUILMARD, Désire. **Les Maitres Ornemanistes**. Paris: Typographie de E. Plon et C. Imprimeurs-Éditeurs, 1880.

HEILIGENTHAL, J. Jos. **Recueil des dessins d'ornements d'architecture.** De la manufacture de J. Jos Heiligenthal a Strasbourg, successeur du Sr. Jos. Beunat de Sarrebourg : contenant tout ce qui a rapport a la decoration des appartements. A Paris: De l'Imprimerie de Gille..., 182-.

PERCIER, C., FONTAINE, P.F.L. **Recueil de Décorations Intérieures**. Paris: Chez les Auteurs, au Louvre, 1812.

PRAZ, Mario. **An Illustrated History of Interior Decoration**. New York: Thames and Hudson Inc., 1982. Translated from the Italian La Filosofia dell' Arredamento by Willian Weaver.

RÉMON, GEORGE. **Soixante Planches de Peinture Décorative**. Paris: E. Thezard Fils Editeur, 1920.

THORNTON, Peter. **Authentic Decor**. London: Seven Dials, Cassell & Co, 2000.

WODON, Bernard. "*Du style Écletique au Fonctionnalisme*" in: **L'Ornement de l'Antiquité au XX^{e} Siècle**. Paris: Éditions Citadelles & Mazenod, 2014.

VIVAYS PUBLISHING. **The World Ornament Sourcebook**. London: Vivays Publishing Ltda., 2011.

LADRILHOS HIDRÁULICOS: TAPETES DE CIMENTO, AREIA E PIGMENTO NOS CASARÕES SENHORIAIS DE PELOTAS – RS

Andréa do Amaral Dominguez - deamaral2@gmail.com – Mestrado em Memória Social e patrimônio Cultural pela Universidade Federal de Pelotas.

Carlos Alberto Ávila Santos – betosant@terra.com.br – Professor Assistente da Universidade Federal de Pelotas; Doutorado em Conservação Restauro e Desenho Urbano pela Universidade Federal da Bahia.

Introdução

"Se esta rua,
se esta rua fosse minha,
eu mandava,
eu mandava ladrilhar (...)"
Cantiga popular, s/a.

A comunicação apresentada no IV Colóquio Internacional A Casa Senhorial: Anatomia dos Interiores teve como objeto um recorte da Dissertação de Mestrado - Ladrilhos hidráulicos: bens integrados aos prédios tombados de Pelotas-RS – objetivando compartilhar os resultados do estudo acerca das casas senhoriais erigidas desde o século XVIII com foco na linha de investigação denominada de "A ornamentação fixa: azulejos, tetos, talhas, pinturas, estuques, têxteis, pavimentos, chaminés/lareiras, janelas, portas, para-ventos e outros bens integrados".

A cidade de Pelotas desenvolveu-se as margens do Canal de São Gonçalo sob a influência dos imigrantes portugueses que aproveitando a abundância de rebanhos preparavam o charque com intenção de conservar as carnes por longos períodos após o abate. Esse produto impulsionou a região ao apogeu da sociedade aristocrática do final dos 1700 até o primeiro quarto de 1900. Durante esse período, adota nos projetos de suas moradas, o gosto eclético e as técnicas e produtos importados de países europeus que alicerçam as preferências de ornatos para o interior das casas senhoriais. Localizada na região meridional do Brasil, as imigrações trouxeram outros povos europeus para essas bandas. O progresso econômico

favoreceu a recepção e adequação da cultura europeia às construções urbanas. Na área arquitetônica, o Ecletismo Historicista seduziu o gosto da aristocracia emergente e os construtores e artífices encontraram grande aceitação para obras decorativas agregadas aos edifícios, como as escaiolas, os estuques em relevo, as esculturas de faiança, os azulejos portugueses, entre estes também os ladrilhos hidráulicos compunham a gama de bens integrados aos exteriores e aos interiores das construções (SANTOS, 2007, 2013, 2014).

Nos países europeus do século XIX, máquinas, materiais e técnicas surgiram e auxiliaram no desenvolvimento da construção civil, dentre estes o cimento, patenteado por Joseph Aspdin em 1824 com o nome de Cimento Portland, pois o recém-criado material era semelhante às pedras da ilha de Portland, na Inglaterra. Com esta matéria prima, associada à areia e aos corantes à base de óxido de ferro, criaram-se os ladrilhos hidráulicos. Os elementos decorativos para o revestimento de pisos ou paredes decorreram das inovações da Revolução Industrial e foram apresentados na Grande Exposição Universal de Londres, ocorrida em 1851(Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations), como um substituto das placas de mármore empregadas até então para cobrir as áreas frias e as superfícies murais.

Os monumentos e obras-primas do passado fazem parte de nossas vidas, por serem objetos de referência de povos pretéritos. Trazem peculiaridades das culturas que os conceberam e remetem aos grandes vultos, às expressões técnicas, plásticas e ideológicas de diferentes épocas e lugares, assim como aos acontecimentos históricos que permanecem vivos no presente. Tais obras fazem uso da memória, como conexão do antigo com o atual e, assim, são produtos que criam uma identidade local, regional ou nacional, ligando os indivíduos pelo sentimento de pertencimento aos diversos grupos culturais. Os monumentos históricos passaram a ser tombados e preservados. Hoje, eles são alvo de programas de Educação Patrimonial, para que tenham seu real valor apreendido pelas novas gerações.

Atualmente, há novos valores a serem considerados na preservação, que não se limitam à cultura e à história erudita da sociedade. São valores que articulam os aspectos simbólicos, os procedimentos imateriais e as funções intangíveis. Segundo Castriota, o conceito de patrimônio intangível "visa os artefatos e espaços como expressões das práticas, processos e representações que as comunidades e indivíduos reconhecem como parte de seu patrimônio cultural" (CASTRIOTA, 2009, p. 13).

O patrimônio cultural vem sendo estudado desde a promulgação do decreto-lei Nº 25, de 30 de novembro de 1937, que resultou das discussões realizadas por intelectuais e teóricos do modernismo brasileiro para a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional,

fundamentado no pré-projeto de Mário de Andrade para a criação do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). O documento destacou a necessidade de registros etnográficos da cultura das camadas populares, a fim de conhecer e preservar nossa diversidade cultural. Muitas propostas do decreto-lei, entretanto, só se concretizaram anos depois, sobretudo, aquelas que se debruçam sobre os bens intangíveis e os bens integrados à arquitetura.

Os bens móveis são uma categoria bastante antiga no universo da patrimonialização de bens culturais, a qual costuma ser utilizada sem maiores problematizações. No entanto, convém analisar sua aplicação, a fim de delinear algumas nuanças específicas do caso brasileiro. A partir de 1980, o conceito de bens móveis foi ligeiramente alterado no Brasil: ao bem móvel associou-se uma segunda definição, a de bem integrado, que, até onde pudemos pesquisar, é utilizado prioritariamente no Brasil, ou pelo Brasil. Esta categoria refere-se aos bens culturais que, embora possam ser removidos, encontram-se integrados a alguma estrutura arquitetônica. Os bens integrados, segundo Lygia M. Costa, são conceituados como: "todos aqueles que de tal modo se acham vinculados à superfície construída – interna ou externa – que dela só podem ser destacados, com sucesso, mediante esforço planejado e cuidadoso, assim mesmo deixando em seu lugar a marca da violência sofrida" (COSTA, 2010).

Sua ligação à arquitetura vai além, pois dimensões, proporções, localização e tratamento relacionam-se ao espaço circundante. Acreditamos poder enquadrar os ladrilhos hidráulicos nessa categorização e assim incluí-los em alguma das normas, ou programas e instrumentos de preservação já instituídos pelo estado brasileiro. Em Pelotas, o tombamento dos bens imóveis foram as primeiras ações instituídas, para efetivar o reconhecimento desses bens como parte do patrimônio cultural da cidade.

No ano 2000, foi sancionada a Lei 4568/00, que instituiu - no espaço urbano pelotense - as Zonas de Preservação do Patrimônio Cultural da cidade (ZPPCs), listando os bens materiais que integram essas áreas e estabelecendo "proteção aos imóveis integrantes do Inventário do Patrimônio Histórico Cultural de Pelotas, através da manutenção das fachadas públicas e da volumetria dos prédios" (CALDAS, 2013, p. 86). Essas zonas são em número de quatro (Figura 1) e estão distribuídas nas regiões de origem da povoação, sendo denominadas: ZPPC I do Sítio do primeiro Loteamento; ZPPC II do Sítio do segundo Loteamento; ZPPC III: do Sítio do Porto; ZPPC IV do Sítio da Caieira.

Figura 1: Recorte do mapa da cidade com a localização das quatro ZPPCs.
Fonte: Manual do Usuário de Imóveis Inventariados, Pelotas, 2008.

Os imóveis tombados em Pelotas que estão apresentados, em recorte aqui, integram a dissertação aprovada pelo Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural da UFPEL/ 2016. As três edificações senhoriais estão localizadas na ZPPC II do Sítio do segundo Loteamento: Terras que pertenciam a Sra. Mariana Eufrásia da Silveira, doadas a ela por ordem do governador Dom Diogo de Souza em 1812, hoje concentra as edificações do centro histórico da cidade.

Um pouco da história dos ladrilhos

O termo *mosaicon*, que tem origem na Grécia, significa obra paciente, digna das musas (OLIVEIRA, 1994). Os romanos repetiram e aperfeiçoaram a técnica, as pequenas peças moldadas em cerâmica e multicoloridas, normalmente eram quadradas, com algumas irregularidades. Para preencher o desenho prévio criado e transposto para a superfície mural, os romanos também utilizavam partículas de uma massa vidrosa, ou de mármore. Os elementos eram fixados sobre uma superfície estável de cimento, de argamassa ou de estuque (OLIVEIRA, 1994).

Os ladrilhos hidráulicos se assemelham visualmente aos mosaicos desenvolvidos na Antiguidade. Alguns exemplares encontrados nos pisos das casas senhoriais tombadas em Pelotas copiaram visualmente a técnica denominada opus sectile, feita com pedaços de mármore de diferentes cores e dimensões, cortados de maneira a formarem um trabalho do tipo marchetado (Figura 02). Essa técnica também é chamada cosmatesco, nome proveniente

da família romana dos "Cosmati", cujos membros trabalhavam magnificamente este estilo no século XIII. Conhecido também como mosaico florentino ou lavoro dicommesso, a partir do século XVI.

Figura 02: Mosaico em estilo Lavoro di commesso ou opus sectile, originário de Roma. Fonte:<https://www.google.com.br/search?q=mosaico+opus+sectile&.>

A produção de azulejos é outro exemplo da união entre arte e artesanato; de origem árabe, foi introduzida na Península Ibérica a partir do ano 711, quando os árabes atravessaram o estreito de Gibraltar e invadiram a Espanha. Ao longo do século XVII, afirmou-se em Portugal a produção e a utilização dos azulejos como elementos decorativos para o revestimento dos ambientes dos prédios religiosos e civis, o que se tornou comum no século XVIII. A iconografia dos painéis criados se inspirava nas gravuras europeias (CORREIA, 2014). No Brasil colonial, azulejos portugueses cobriram as paredes dos claustros e as superfícies murais internas dos conventos e igrejas barrocas dos núcleos urbanos litorâneos, como em Recife, Olinda, Salvador e Rio de Janeiro. O azulejo foi também utilizado para revestir pisos. Esta afirmação traz um interesse particular na relação dos dois objetos ornamentais pela estrutura e distribuição dos motivos, os quais se assemelham nas criações desenvolvidas para os ladrilhos hidráulicos (Figura 03). O termo "padrão" era utilizado para definir a composição adotada, que era formada pela aglutinação de duas x duas peças, quatro x quatro peças, oito x oito peças, podendo atingir até 16 x 16 peças.

Figura 03: Á esquerda, azulejo de tapete formando padrões 2x2 com um elemento isolado; à direita, esquema de composição de padrões para azulejos 4x4.

Fonte: Curval, 2008.

Na evolução do processo de criação dos artefatos cerâmicos, as padronagens, assim como a divisão dos espaços desenhados, apresentam forte relação com as desenvolvidas para a fabricação dos ladrilhos hidráulicos, como podemos encontrar nos azulejos em estilo colonial produzidos em Portugal, datados do século XIX.

O ladrilho hidráulico teve sua primeira aparição comercial na Exposição Universal de Londres, em 1851, a Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations. O artefato foi criado para substituir o mármore com economia, mantendo excelente nível estético. Inicialmente, era utilizado na região da Provença francesa, junto ao rio Reno (OLENDER, 2011). Posteriormente, se espalhou pelo mundo.

A estética Nouveau se disseminou em outros países europeus, onde foi recebendo novas denominações: Modern Style, na Inglaterra; Jugendstil, na Europa central; Liberty, na Itália. Manifestou-se na arquitetura e na decoração interior, na escultura e na pintura, no mobiliário e nos objetos decorativos, no design gráfico e na moda – ora se afastava da produção industrial e se aproximava da fabricação manual, ora traçava o caminho inverso e, por vezes, utilizou as duas maneiras de produção. Como exemplos desse estilo, que buscava revalorizar a beleza colocando-a ao alcance de todos (DEMPSEY, 2003), temos: as cerâmicas e os objetos de vidro de Émile Gallé; os interiores de Louis Comfort Tiffany; as pinturas, vitrais e painéis de Jan Toorop; os pórticos de entrada em ferro fundido das estações do metrô de Paris, de Hector Guimard; a arquitetura de Antoni Gaudí e de Josép Puig i Cadafalch. Deste último, apresentamos detalhe do interior da Casa Amatler (1900) e um exemplar do ladrilho hidráulico "baldosa rosa", criado para a entrada de carruagens da casa (Figura 04). Posteriormente, o motivo difundiu-se e hoje é símbolo da cidade de Barcelona. A articulação estreita entre a arte manual e a industrial, a função e a forma, a utilidade e o ornamento, parece ter sido o objetivo primeiro dos representantes do Art Nouveau.

Figura 04: À Esq., interior da Casa Amatler; á dir. ladrilhos "baldosa rosa de Barcelona".

Fonte:<http://viajesenlamochila.blogspot.com.br/2014/10/114-la-baldosa-modernista-rosa-de.html>

Foi nesse contexto que se difundiu o ladrilho hidráulico. Nos anos finais do século XIX e nos iniciais do XX, o material foi amplamente utilizado nas áreas "frias" das residências. Daí em diante, uma casa modesta passou a utilizar o ladrilho liso ou algumas peças com desenho simples, normalmente geométricos, em uma ou duas cores, formando "tapetes" ou mosaicos. Nas casas mais abastadas, o desenho era mais sofisticado, com formas mais elaboradas e com maior número de cores; o novo material valorizava o ambiente e quebrava a frieza do mármore, trazendo diversidade, beleza e colorido aos ambientes.

As décadas finais do século XIX registram um período de imigrações de construtores e artífices estrangeiros de várias nacionalidades, em larga escala, para o território brasileiro. Nessa época também acontecem importações de diferentes materiais construtivos – elementos de ferro fundido, ornatos pré-fabricados de estuque, estátuas de faiança – que eram destinados às caixas murais dos prédios ecléticos, peculiares à estética arquitetônica historicista que se disseminava por todas as regiões do país (SANTOS, 2014). Nessa ocasião, chegaram aos portos brasileiros os primeiros exemplares de ladrilhos hidráulicos, originados de Portugal, Espanha, França, Bélgica e Holanda. Na Europa e no Brasil, os artefatos foram usados na pavimentação dos "pisos de prédios privados e públicos, principalmente nos centros urbanos onde havia uma maior diversidade cultural" (OLENDER, 2011, p. 67).

A produção local só foi iniciada em 1914, quando foi fundada em Pelotas a Fábrica de Mosaicos, iniciativa do Sr. Arquimino Peres. Este imigrante português empreendeu a primeira firma especializada na fabricação do produto, originalmente instalada na Rua Marechal Deodoro, nº 1011. A antiga empresa foi criada pelo imigrante português e, por várias décadas, forneceu pavimentação ornamental para os ambientes das casas pelotenses, dos mais variados estratos socioeconômicos. É inegável o bom gosto e o requinte que esses objetos de cimento e areia agregaram aos prédios que atualmente integram o patrimônio cultural da cidade.

Nas décadas de 1940 a 60, os ladrilhos estiveram um pouco desprestigiados em função do surgimento dos pisos em cerâmica cozida e/ou vitrificada. Embora com o custo inferior, estes elementos não correspondem ao grau de durabilidade e impermeabilidade, garantidos pelos pisos hidráulicos. Uma evidência de sua durabilidade está nos exemplares inventariados em Pelotas, os quais na sua grande maioria apresentam-se em bom estado de conservação ainda hoje. Há alguns casos em que a substituição é recomendada; isso é possível quando o motivo do artefato está disponível para fabricação. Há uma grande variedade de motivos de época, no acervo de matrizes das empresas que produzem ladrilhos hidráulicos na cidade.

Comprovamos isso in loco na Fábrica Portal das Pedras; na Fábrica de Mosaicos o acervo é disponibilizado através do endereço eletrônico. Estes acervos locais contribuem para a efetivação das restaurações; nestes casos, as diferenças nas cores e vivacidade dos desenhos é uma comprovação da intervenção de restauro.

Nesse estabelecimento fomos informados que existiram em Pelotas 17 outras fábricas de ladrilhos hidráulicos. A única evidência de tais concorrentes produtores de ladrilhos são algumas peças identificadas nas calçadas da cidade, que conformam uma espécie de brasão. Esta é uma prática de época passada, como marca da qualidade dos artefatos e também usada como publicidade direta (Figura 05). A pioneira Fábrica de Mosaicos possuía o seu, o qual traz o nome da empresa, do proprietário e da cidade em desenho circular.

Figura 05: Exemplos de brasões de fábricas existentes em Pelotas a partir de 1940.
Fonte: Fotos Andréa Dominguez, s/d.

A fábrica oferece, ainda hoje, todas as tipologias de peças, mas existe uma procura maior pelos de uso interno, lisos. Há muitos clientes que procuram os ladrilhos pela relação pessoal de memória com o artefato, que era usado nas casas de suas infâncias. Romanticamente, buscam resgatar suas origens.

Buscamos valorizar os bens integrados das edificações pelotenses tombadas, evidenciamos a carga cultural do modo de produção artesanal e centenário considerando-o como bem patrimonial imaterial. E ainda, fazemos o questionamento a cerca da salvaguarda desses bens integrados e da técnica de produção pelos órgãos de proteção governamental. Assim, elaboramos o inventário como método para alcançarmos tais objetivos, sem esgotarmos as possibilidades de exploração do tema. As peças de ladrilho hidráulico liso, destinadas ao revestimento de pisos de edificações apresentam três camadas (Figura 06) que assim se caracterizam:

1ª.: é a camada de face aparente, composta pelos pigmentos diluídos e mesclados com o cimento e o pó de mármore.

2ª.:é a camada intermediária denominada pelos artesãos como “secante”, misto de areia e cimento secos.

3ª.: é a camada inferior de aderência nomeada como “traço” pelos artífices, a qual combina cimento seco e areia umedecida.

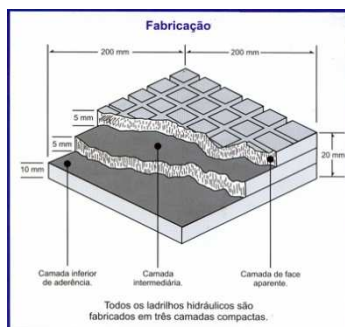



Figura 06: Detalhamento das camadas que formam um ladrilho hidráulico.
Fonte: http://ladrilhosmariaestela.com.br/dados-tecnicos/ Acesso em 03/01/2014.

No século XIX, para a confecção da matriz, molde ou forma do desenho da peça, era usado o cobre, metal escolhido pela sua maleabilidade para determinar as áreas dos arranjos ornamentais do artefato – geométricos, orgânicos ou figurativos. Consideramos esses objetos de cimento e areia como criações interdisciplinares, projetadas por *designers*, já que o artista que os projetou não é o mesmo *artesão* que os confeccionou, muito menos é o mesmo *torneiro mecânico* que forjou os moldes que definem o desenho de cada peça. Estes três níveis técnicos e profissionais determinaram as primeiras linhas de produção desenvolvidas no século XIX, que são mantidas ainda hoje.

Analisamos o procedimento fabril na empresa Fábrica de Mosaicos, que gentilmente nos recebeu para esse importante registro, e para maiores detalhes acerca do processo sugerimos a busca de nosso trabalho completo. O processo de fabricação é um trabalho demorado e delicado, o custo dos ladrilhos com desenhos mais elaborados e maior número de cores é mais alto. As matrizes e os respectivos desenhos, em sua maioria com mais de 50 anos de uso, são os mais procurados pelos clientes nas firmas visitadas. Mas, há sempre a possibilidade de novas criações, que são tratadas da mesma maneira.

Como já salientamos, os ladrilhos medem 20cm x 20cm. No entanto são fabricados artefatos com outras medidas, como: 10cm x 10cm, 15cm x 15cm, 25cm x 25cm, 30cm x 30cm e em formatos diferentes, como as formas hexagonais. A resistência do ladrilho hidráulico ao desgaste é extremamente alta. A durabilidade das peças foi verificada em

pesquisa de campo, nas visitas aos casarões estudados, quando foi feito o levantamento dos pisos ladrilhados, dentre eles a maior parte apresenta regular estado de conservação.
As peças ornamentais aplicadas aos pisos dos prédios tombados em Pelotas estão distribuídas de forma geral nas áreas frias, ou seja, nos alpendres, cozinhas, áreas de serviços, sanitários e jardins de inverno. Entretanto, foram registradas aplicações em ambientes de convívio, como hall de entrada, sala de jantar, sala de estar e circulações; credita-se isto ao apreço dos proprietários e/ou dos construtores a tais artefatos decorativos.

Esses ornatos identificam um ideal estético das classes dominantes da época, na Europa, no Brasil e em Pelotas. Dos vinte e seis monumentos arquitetônicos tombados em Pelotas, apenas 14 foram inventariados para o uso de ladrilhos hidráulicos em seu interior. Para esta comunicação selecionamos os três casarões senhoriais do entorno da Praça Cel. Pedro Osório por suas características ecléticas e por terem sido os pioneiros na utilização dos artefatos de cimento e areia.

Trataremos as formas apresentadas nos ladrilhos hidráulicos lisos, em função da maneira como estão dispostas, em tapetes ou em mosaicos que recobrem os ambientes. Atentamos para a subdivisão destas nos diferentes cômodos, uma vez que há peças individuais que compõem os tapetes propriamente ditos, outras que fazem o friso de arremate do mosaico, diferenciadas por apresentarem (normalmente) os motivos no sentido horizontal, e assim delimitarem a área pavimentada. Há ainda, as peças de canto de arremate, que fazem o fechamento da área onde os motivos são distribuídos (normalmente) em ângulo de 90º, para dar continuidade aos frisos.

Assim, esta análise aborda os mosaicos através da iconografia/iconologia aplicada aos artefatos de cimento e areia, para elucidar os aspectos sociais, culturais e de identidade que os objetos de arte aplicada, integrados aos prédios patrimonializados, refletem em determinado tempo e lugar. Para normatizar a denominação dos ambientes, utilizamos a nomenclatura de uso atual dos ambientes nas três edificações em foco.

Casarão do Barão de Butuí à Praça Coronel Pedro Osório – nº 2

Edificado em 1830 em estilo colonial, o prédio sofreu grande reforma em 1880 recebendo as ornamentações externas e internas em estilo Eclético, realizada pelo construtor José Isella (Figura 07) para residência do herdeiro do Barão de Butuí. Abriga hoje a sede da Secretaria Municipal de Cultura (SECULT).

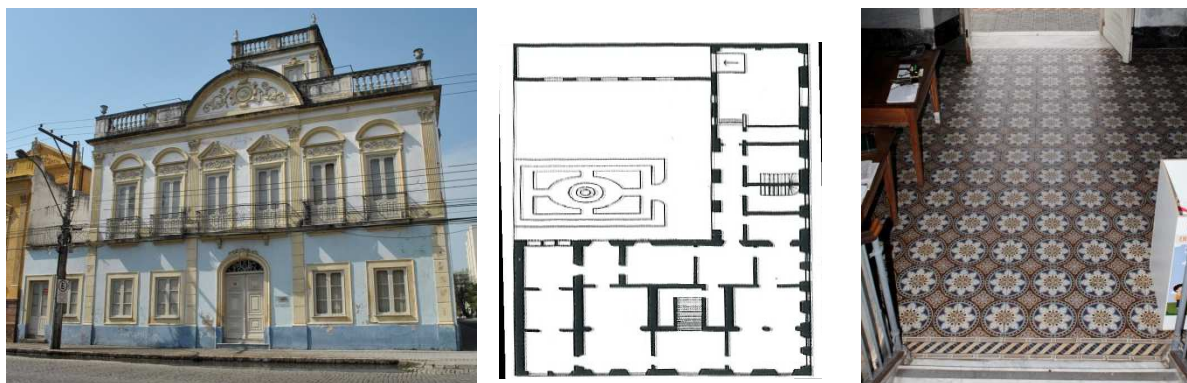



Figura 07: À esq., fachada do casarão nº 2, ao centro planta baixa, à dir., vista geral do hall de entrada.
Fonte: Fotos de Andréa Dominguez e Daniela Xu, s/d.

O hall de entrada apresenta ladrilhos em estado regular de conservação, com as cores: branco, cinza, marrom, bege, preto, arenito e azul-celeste (Figura 07). O motivo completo é visualizado em oito unidades. O desenho principal traz uma "mandala solar", circundada por folhagens em branco e inscritas em um círculo marrom. A margem azul-celeste das folhagens e do círculo interno desloca essa representação para o primeiro plano. O desenho secundário, de menor dimensão, tem uma flor cinza centralizada e valorizada por detalhes nas pontas das pétalas em branco, isso faz o desenho simular volume. Na borda circular e irregular há o mesmo tratamento, porém em amarelo, dando a mesma sensação de profundidade aos motivos decorativos. No friso, o sentido horizontal é marcado pelas barras laterais e o desenho central tem uma espiral em fita, que simula a frente e o verso. Essa dinâmica dá continuidade e movimento à ornamentação, que usa as mesmas cores do mosaico (Figura 08). No canto de arremate, a quebra do movimento, pela colocação da fita em ângulo, direciona o olhar e promove a continuidade em outro sentido.

Figura 08: Detalhe da composição do desenho nas três peças usada para o hall de entrada.
Fonte: Foto Andréa Dominguez, s/d.

Na Sala de Exposições 1, os ladrilhos estão colocados como moldura junto à parede e vão até o piso de madeira (Figura 09) central. São exemplares com desenho em uma única

peça, geométricos e que criam uma ilusão de tridimensionalidade pela variação das três cores: preto, cinza e branco. São cubos em sequência infinita, que imitam visualmente a técnica do mosaico greco-romana, como já comentado anteriormente. Para o friso de arremate, duas barras em preto separam o mosaico do motivo central, um friso grego em branco com fundo cinza. No canto, o desenho do friso se divide em linhas dispostas em ângulo, que finalizam o arranjo. Todos estão em estado regular de conservação.

Figura 09: À esq., visão geral do ambiente; à dir., peças compositivas do tapete.
Fonte: Foto de Daniela Xu, s/d.

A área de circulação (Figura 10) é ladrilhada com desenho de uma única peça, geométrico e que usa três cores: o preto, o cinza e o branco. Este artefato faz um jogo de figura e fundo através da disposição das formas geométricas e das cores. Pode-se ver uma estrela de quatro pontas, ou quatro pirâmides com os vértices unidos ao centro. Neste ambiente não há utilização de friso ou canto de arremate e as peças estão em bom estado de conservação.

Figura 10: À esq., ambiente de circulação e à dir., peça compositiva do desenho.
Fonte: Foto de Daniela Xu, s/d.

O sanitário interno (Figura 11) apresenta o tapete em xadrez composto por uma peça verde e outra em branco, intercaladas vertical e horizontalmente. Sem utilização de friso e canto de arremate, esse ambiente possui as peças em estado regular de conservação. O

sanitário da área externa coberta utiliza o mesmo padrão xadrez desse anterior; esses exemplares estão em estado regular como os de uso interno.

Figura 11: À esq. e ao centro, vista geral dos sanitários; à dir., detalhe do piso sanitário.
Fonte: Foto de Daniela Xu, s/d.

Os dormitórios usam o mesmo motivo da área de circulação, com as cores: preto, cinza e branco. Um estilo óptico e jogo de figura e fundo; tem na tridimensionalidade sua característica mais marcante. É quase hipnótico (Figura 12). Nos três ambientes não observa-se o uso do friso de arremate, onde o padrão domina todo o espaço útil.

Figuras 12: Ambiente dos quartos 1,2 e 3 com utilização do mesmo motivo.
Fonte: Foto de Daniela Xu, s/d.

O ambiente da Sala de Exposições 2 segue a mesma disposição e motivo ornamental já comentado para a Sala de Exposições 1. Assim, deixamos a imagem falar por si (Figura 13). Entretanto, o rodapé usado neste ambiente enfatiza a preocupação com o acabamento, são peças de dimensões maiores, 25 x 25 cm, com uso de cinco cores: azul, vermelho, vinho, verde água e branco. Apresenta, nas laterais superior e inferior, duas barras que isolam o desenho central, sugerindo uma forma de "tozeto", composto por linhas quebradas que formam um círculo em um dos extremos, e uma forma angular geométrica criada pelo cruzamento das linhas, na outra extremidade.

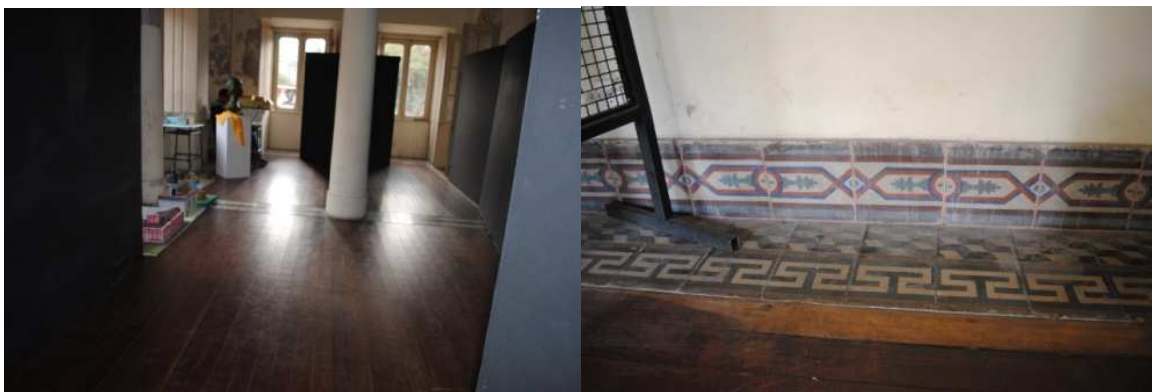



Figura 13: À esq., vista geral do ambiente; à dir., detalhe do rodapé.
Fonte: Foto de Andréa Dominguez, s/d

.

É visível o mau estado de conservação destes exemplares, que apresentam manchas provocadas pelo desleixo na execução e acabamento da pintura do ambiente.

Na área de circulação 2 (Figura 14), que liga o corpo da edificação ao pátio interno, há ladrilhos com motivo em padrão 4x4, completa –se o desenho em quatro artefatos. O desenho é em baixo-relevo com cor única, o cinza. Mas essa tipologia não se enquadra no escopo da pesquisa realizada.

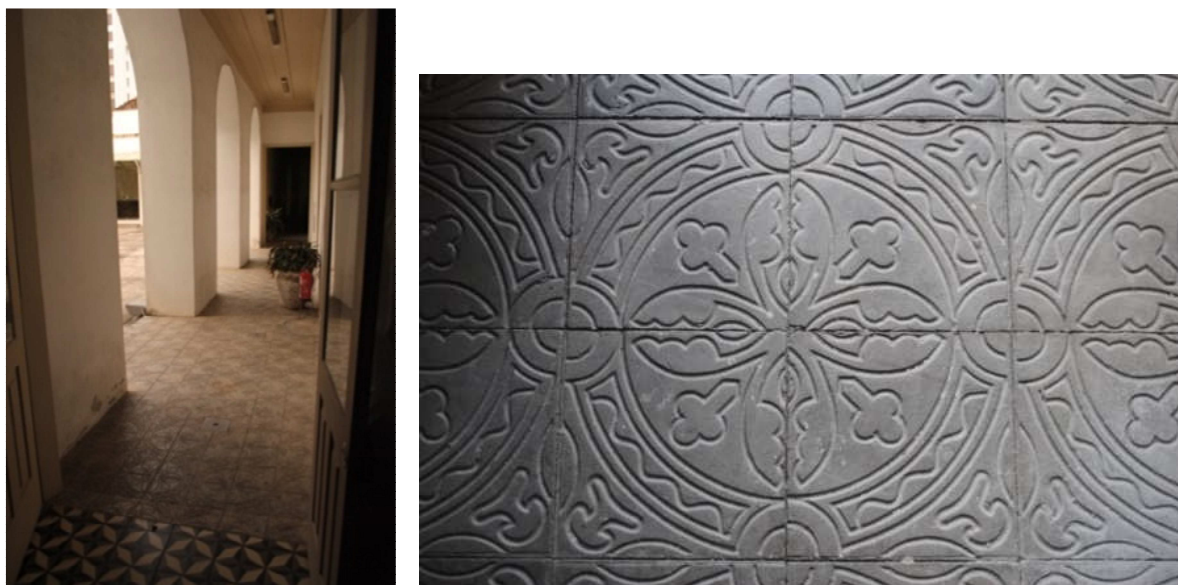



Figura 14: À esq., ambiente de circulação; à dir., artefatos em detalhe.
Fonte: Foto de Daniela Xu, s/d.

O escritório (Figura 15) apresenta o mesmo motivo ornamental já detalhado em outros cômodos, observa-se grande diferença nas cores de alguns exemplares, isso se deve à perda desses artefatos possivelmente por quebra e a sua substituição por peças de produção recente – ocorrido em restauro da edificação através do Projeto Monumenta/2004.

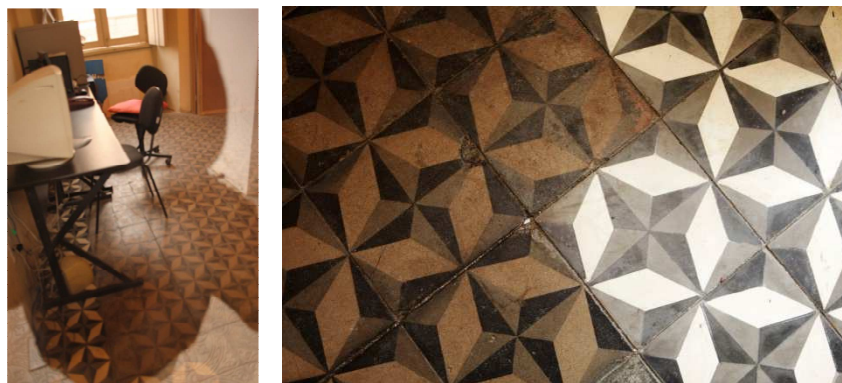



Figura 15: À esq., visão do escritório; à dir., detalhe das diferentes tonalidades no tapete.
Fonte: Foto de Daniela Xu, s/d.

A escada interna (Figura 16) é ornada com ladrilhos de motivo único e cor amarelo dourado, utilizando o baixo-relevo para proteção dos pedestres transeuntes, e não se enquadra no rol de artefatos estudados. Porém, quando se chega ao patamar superior da escada, os ladrilhos lisos são compostos nas cores: vermelho, branco, azul-celeste, preto, vinho e amarelo. As peças criam um pequeno tapete com desenho, muito dinâmico, que nos remete as obras de Alfredo Volpi. A escolha das cores transmite alegria e vivacidade ao pequeno espaço e indicam o declive que sucede. Salientamos a diferença na tonalidade das cores de algumas peças do patamar, substituídas provavelmente durante o restauro já comentado.

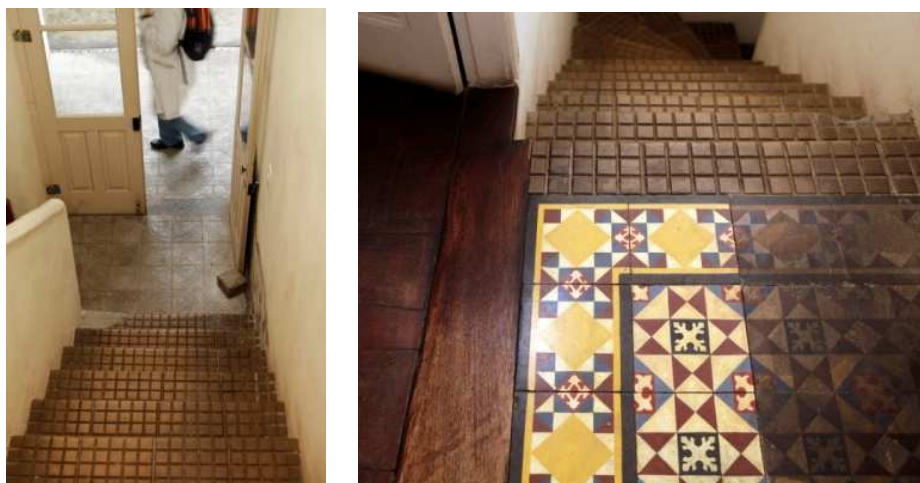



Figura 16: À esq., vista da escada interna; à dir., patamar e peças que compõem o mosaico com diferença na tonalidade das cores. Fonte: Foto de Daniela Xu, s/d.

Esta edificação apresenta quatorze ambientes ladrilhados, todos os artefatos estão em estado de conservação de regular a bom, o que consideramos positivo para a preservação dos mesmos. Percebe-se uma tendência ao uso de padrões semelhantes para determinados ambientes, como no caso dos três dormitórios e do escritório organizados atualmente.

Casarão do Barão de São Luís à Praça Coronel Pedro Osório – nº 6

Edificado em 1879, para residência dos Barões de São Luís. Já no alpendre avarandado, com acesso pela escada dupla, há um tapete (Figura 17) que usa as cores: branco, bordô, preto, areia, amarelo, azul-celeste, cinza e marrom. O padrão ornamental utiliza nove peças para compor o desenho principal. Em motivo floral, sugere movimento pela sobreposição das formas e linhas sinuosas. O desenho secundário traz quatro flores de lótus estilizadas de cor branca, criando como que uma cruz.

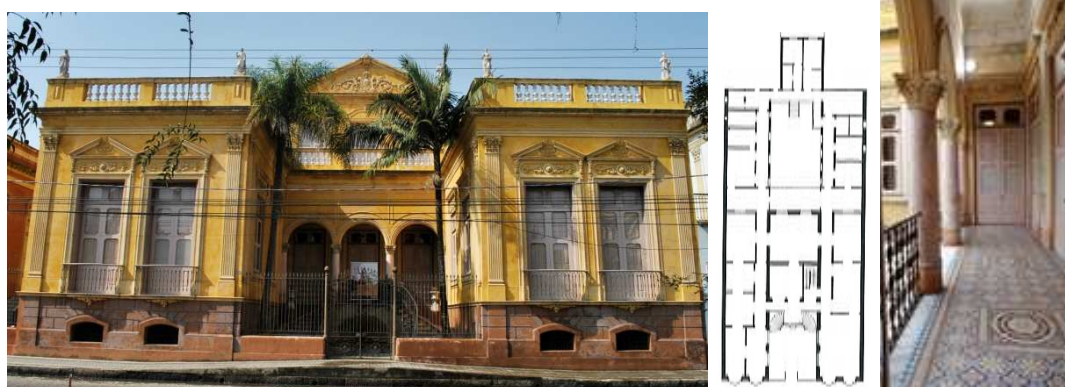



Figura 17: À esq., fachada do casarão, ao centro planta baixa, à dir., desenho completo do tapete do alpendre.
Fonte: Fotos de Daniela Xu, s/d.

Para as peças de friso e canto de acabamento, os desenhos são geometrizados e contrastam com o motivo floral. No friso, uma espécie de "sanfona" é formada por retângulos recortados em duas faixas - uma branca, outra em areia -que se encaixam em tesoura (Figura 18). No canto, dois retângulos se ajustam, um de cor marrom e o outro num tom de areia, a composição lembra uma "cruz suástica" com margens em amarelo e branco, respectivamente, emoldurados por uma faixa com borda e pontos em sequência, de um tom do amarelo.

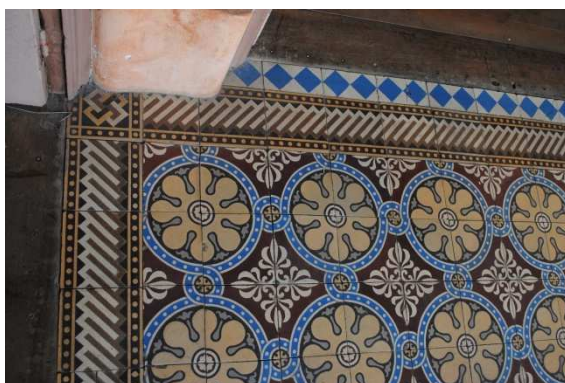



Figura 18: Tapete com as peça de friso e canto de acabamento no alpendre.
Fonte: Foto de Daniela Xu, s/d.

Na varanda ainda há um selo (Figura 19) aplicado em três locais do tapete, formado por nove peças que se repetem quatro vezes. Este traz uma mandala com trevos e, ao centro, uma flor branca; a mandala é circundada por faixas circulares nas cores: amarelo marrom e branco. Nos quatro cantos, elementos florais lembram uma "flor de liz" amarela. O friso de arremate e os cantos são os mesmos do tapete.

Figura 19: À esq., selo completo; à dir., detalhe do desenho da mandala.
Fonte: Foto de Daniela Xu, s/d.

A área de circulação 1 (Figura 20) tem como motivo os bordados em ponto de cruz, com hexágonos. Uma flor amarela ao centro da peça individual anexa espécie de folhas na cor cinza. Na peça de friso, uma barra colocada horizontalmente, nas extremidades superior e inferior, desenvolve-se em duas linhas de hexágonos em vermelho. Ao centro repete-se a mesma flor geometrizada.

Figura 20: À esq., vista geral da circulação 1; à dir., detalhe do desenho do friso.
Fonte: Foto de Daniela Xu, s/d.

Estas peças estão visivelmente desgastadas pela circulação de pedestres. Outra particularidade nesta área é o uso de uma linha de peças com desenho e tamanho diferentes junto ao parapeito e à escada (Figura 21). Em azul e branco, o desenho geométrico intercala círculos e quadrados com dinamismo, em movimento contínuo. Estão também desgastados pelo tempo de uso.

Figura 21: À esq., detalhe da colocação das peças diferentes; à dir., o desenho completo.
Fonte: Foto de Daniela Xu, s/d.

A entrada do porão (Figura 22) é ladrilhada com peça única, que tem ao centro uma flor em azul com miolo vermelho sobre o fundo amarelo; o desenho é emoldurado por um tipo de "bastidor para bordado". Quatro trapézios azuis e quadrados vermelhos valorizam as cores centrais do ladrilho. Não há friso ou canto de arremate neste mosaico. Faltam algumas peças neste ambiente, cujas lacunas foram preenchidas por cimento. Aqui fica uma dúvida: Será que foi usado cimento por falta do molde? Ou de recurso financeiro?

Figura 22: À esq., visão do ambiente; à dir., detalhe da peça única. Fonte: Foto de Daniela Xu, s/d.

O ambiente da despensa (Figura 23) tem um desenho complexo, que remete às imagens de caleidoscópio, pela configuração geométrica e pelas cores. Para visualização do desenho completo são necessárias seis peças nas cores: azul, rosa, bordô, branco, amarelo,

azul-celeste e vermelho. No friso e na peça de canto o desenho é muito semelhante ao principal, variando apenas a figura central, aqui uma “hélice” e lá um círculo vermelho. Algumas peças foram substituídas por exemplares de produção recente, nas quais há diferença nas cores e no conjunto geral.

Figura 23: À esq., ambiente da despensa; à dir., detalhe das peças que compõem o tapete.
Fonte: Foto de Daniela Xu, s/d.

Na área de circulação 2, (Figura 24) o desenho é geométrico e explora o contraste entre as cores: vermelho, azul-marinho, amarelo e branco. São formas quadrangulares sobrepostas que criam pequenos triângulos contrastantes. Isso dá vivacidade ao ambiente que está ao lado do jardim interno.

Figura 24: À esq., área de circulação; à dir., detalhe das peças. Fonte: Foto de Daniela Xu, s/d.

A cozinha1 (Figura 25) possui os ladrilhos muito desgastados. Em uma única peça o desenho se completa. O mosaico é espelhado e apresenta sete cores: azul, bordô, branco, vermelho, azul-marinho, azul-celeste e amarelo. Um dos motivos usa formas geométricas quadrangulares e triangulares intercaladas, que sugerem uma visão caleidoscópica. O outro traz um quadrado vermelho sobreposto por um octógono amarelo. O contraste de movimento das duas imagens e das cores dá dinamismo ao ambiente. Além de criar a ilusão de que as peças são menores.

Figura 25: À esq., espaço da Cozinha 1; à dir., detalhe da peça que compõem o tapete.
Fonte: Foto de Andréa Dominguez, s/d.

O friso de arremate mostra uma "estrela" estilizada ao centro, inserida em um quadrilátero com detalhes triangulares nas arestas. Nas extremidades, linhas curvas e cruzadas em amarelo e vermelho deixam perceber uma elipse que se forma com a junção de outras peças. A "estrela", no primeiro plano, proporciona certa estabilidade á dinâmica da horizontalidade das elipses. Para o canto, o mesmo desenho tem a configuração distribuída em ângulo de 90º. Este ambiente tem o rodapé (Figura 26) em ladrilhos do mesmo padrão do friso, com pequena alteração nas cores: preto, cinza, branco, vermelho, amarelo e azul-celeste. Isso dá um efeito de continuidade, como se estivéssemos vendo um espelho d'água.

Figura 26: À esq., rodapé que rebate as peças do friso de acabamento; à dir., peça de canto.
Fonte: Foto de Andréa Dominguez, s/d.

Na cozinha 2 (Figura 27) o motivo remete aos bordados em ponto de cruz, com desenhos de vários hexágonos pequenos de cor branca, separados por finas linhas cinzas. No friso de arremate há duas linhas de hexágonos vermelhos separados por uma branca, que sugerem um trilho de mesa, com uma flor vermelha ao centro. O canto tem o mesmo desenho aplicado em 90º, é marcado por linha pontilhada em vermelho em uma das arestas. Há ladrilhos no rodapé da cozinha 2, cujas peças usam o mesmo motivo principal, com hexágonos que sugerem um "favo de mel".

Figura 27: Vista geral da cozinha e detalhe do friso, canto e rodapé.
Fonte: Foto de Andréa Dominguez, s/d.

No sanitário 1 (Figura 28), o motivo de peça única tem desenho delicado: uma flor com pétalas em forma de coração ao centro, margeada por um quadrilátero com arestas quadradas, criando outras quatro formas geométricas quando próxima de outras. Ou ainda, pode ser alusivo a um trevo de quatro folhas para dar sorte. O friso tem desenho geométrico, definido por barras horizontais em tons do verde oliva e do branco, que isolam ao centro uma sequência de cubos que sugerem tridimensionalidade nas cores: branco, marrom e verde oliva. Na peça de canto, o desenho é aplicado em ângulo de 90º e as barras são circulares.

Figura 28: Tapete do sanitário 1 e detalhe das peças que o compõem.
Fonte: Foto de Andréa Dominguez, s/d.

Salientamos que nesse ambiente as peças estão desgastadas e algumas lacunas receberam reparos em cimento por haverem sido danificadas e não subistituídas.

No sanitário 2 (Figura 29) são utilizadas quatro peças para compor o mosaico geométrico: sobre o fundo branco, as arestas são exploradas com a inserção de triângulos na cor verde, os quais formam um quadrado pela junção de outras peças. No friso de arremate as barras - superior e inferior - são de cor verde e, ao centro, um friso grego dá continuidade ao motivo. Para o canto, em ângulo de 90º, o desenho é fechado, interrompendo o movimento e é direcionado para outro sentido. Há alguns exemplares danificados neste ambiente, caracterizando o mau estado de conservação.

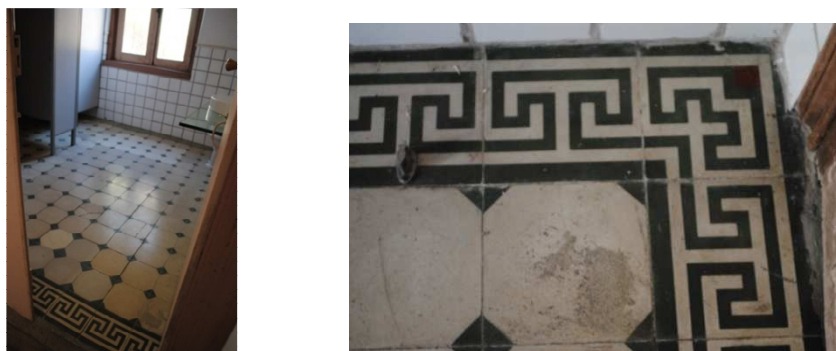



Figura 29: À esq., ambiente e detalhe das peças do mosaico para o sanitário 2. Fonte: Foto da autora, s/d.

O jardim interno (Figura 30) tem como característica o uso de peças hexagonais, o que não é muito comum. Composto por único padrão, o desenho explora os cubos tridimensionais nas cores vermelho, amarelo e preto. Por estarem sujeitas às intempéries, encontram-se em péssimo estado de conservação. Muitas peças estão cobertas por um limo enegrecido e perderam a vivacidade do colorido e dos desenhos. Alguns exemplares estão danificados.

Figura 30: À esq., vista do jardim interno; à dir, peças hexagonais. Fonte: Foto de Daniela Xu, s/d.

A área de circulação 3 (Figura 31) tem desenho que se completa com oito peças; é um arranjo abstrato e complexo, com elementos orgânicos que sugerem uma imagem caleidoscópica. Utiliza seis cores: azul-marinho, branco, bordô, amarelo, cinza e azul-celeste. Para o friso e canto de arremate, o desenho segue o mesmo padrão de complexidade e também sugere uma visão caleidoscópica.

Figura 31: Detalhes das peças que compõem o tapete. Fonte: Foto de Andréa Dominguez, s/d.

Para o sanitário 3 (Figura 32) o motivo é o desenho romântico de flor com pétalas de coração, emoldurada por uma fina linha branca com quadrados nas arestas, formando outra forma geométrica na junção com outras peças. O friso de arremate utiliza faixas horizontais para separar o desenho do tapete; ao centro, losangos na cor creme dão continuidade e movimento à sequência. Para o canto, os elementos se distribuem em curva para alterar a direção do friso. Observa-se o uso de peças em uma única cor, para complementar a falta das peças decoradas que foram danificadas e cimento para completar a peça de canto.

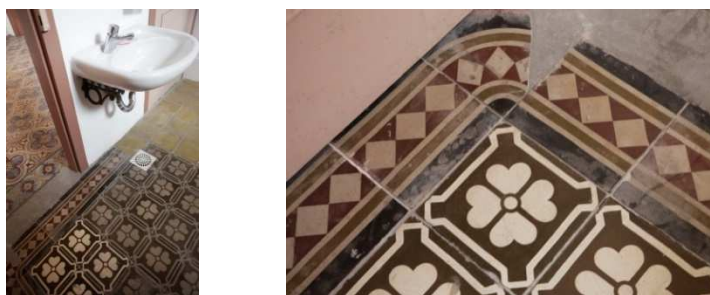



Figura 32: Vista geral e detalhe das peças ornamentais do ambiente.
Fonte: Foto de Daniela Xu, s/d.

O depósito (Figura 33) usa o mesmo padrão do ambiente anterior, porém com cores diferentes. Aqui todas as peças apresentam apenas duas cores: o amarelo e o marrom. Neste motivo observamos alguns exemplares que parecem estar manchados pelo uso excessivo de cera colorida sobre os ladrilhos, o que compromete a visualização das cores originais.

Figura 33: Ambiente do depósito e detalhes dos artefatos.
Fonte: Foto de Andréa Dominguez, s/d.

A sala de exposições (Figura 34) é ladrilhada com motivo que usa quatro artefatos para completar o motivo em seis cores: rosa, verde oliva, branco, preto, marrom e vermelho. São desenhos abstratos que utilizam simetria diagonal dentro do espaço do ladrilho. A decoração forma uma mandala com folhas de acanto ao centro, entre linhas entrecruzadas, formando um hexágono externo que emoldura a mandala. Para a peça de friso, as faixas horizontais dão estabilidade ao desenho que forma uma espécie de brasão com uma “flor de

liz”, dando movimento contínuo ao mesmo. Na peça de canto, o movimento é interrompido por um círculo que direciona o movimento do brasão para outro sentido. A estrela com a flor central fixa o olhar estancando a linha contínua do friso.

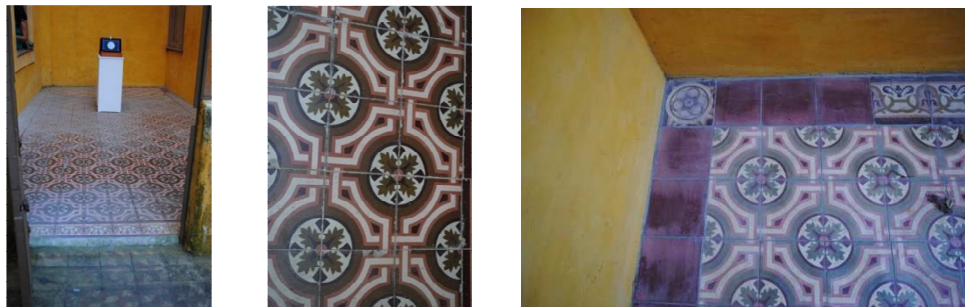



Figura 34: Vista geral da sala de exposições e detalhes das peças que compõem o mosaico.
Fonte: Foto de Andréa Dominguez, s/d.

Muitas peças desse ambiente estão em mau estado de conservação, manchadas pela umidade e por resíduos de reforma e pinturas das paredes, alguns exemplares foram substituídos por peças diferentes das originais.

O balcão que se volta para o jardim interno (Figura 35) está ladrilhado com motivo de peça única, nas cores: vermelho, verde e amarelo. O desenho explora as formas quadrangulares, sugerindo cubos dispostos em sequência, como vimos em outros ambientes e casarão. Para o friso, três faixas nas cores do motivo isolam o desenho central. Para o canto, o motivo está disposto em ângulo de 90º em relação ao friso, salientando a mudança de direção do mesmo. Observa-se que este ambiente aberto sofreu com a ação do sol e do tempo com maior intensidade, pois muitas peças estão cobertas por um limo enegrecido que compromete a visibilidade, tanto do desenho como das cores, caracterizando o mau estado de conservação dos ladrilhos.

Figura 35: Ambiência da sacada e detalhes das peças que compõem o tapete.
Fonte: Foto de Andréa Dominguez, s/d.

A edificação também apresenta quatorze ambientes com ladrilhos, tem na diversidade de motivos e cores sua principal característica. Preocupa-nos o mau estado de vários

ambientes com peças que foram substituídas ou apenas reparadas com cimento devido ao arruinamento dos originais.

Casarão do Conselheiro Maciel à Praça Coronel Pedro Osório – nº 8

Prédio construído em 1878, para residência de Francisco Antunes Maciel, era irmão do barão de São Luís, casousse com Francisca Gonçalves Moreira, filha do barão de Butuí, e pai do futuro ministro Francisco Antunes Maciel Júnior.

Foi ministro dos Negócios do Império, período no qual sua família foi a principal incentivadora da Imperial Escola de Medicina Veterinária e de Agricultura Prática, criada em Pelotas, em 1883, para a qual doaram um edifício. Nesse casarão são apenas dois ambientes ladrilhados, porém de requinte e beleza inigualáveis.

O hall de entrada (Figura 36) tem um tapete de fundo e um selo que ocupa mais da metade da área pavimentada. A decoração se completa com oito peças; a individual é trabalhada em duas diagonais bem distintas. As cores usadas são: o azul-celeste, o creme, o preto, o vermelho, o chumbo e o dourado.

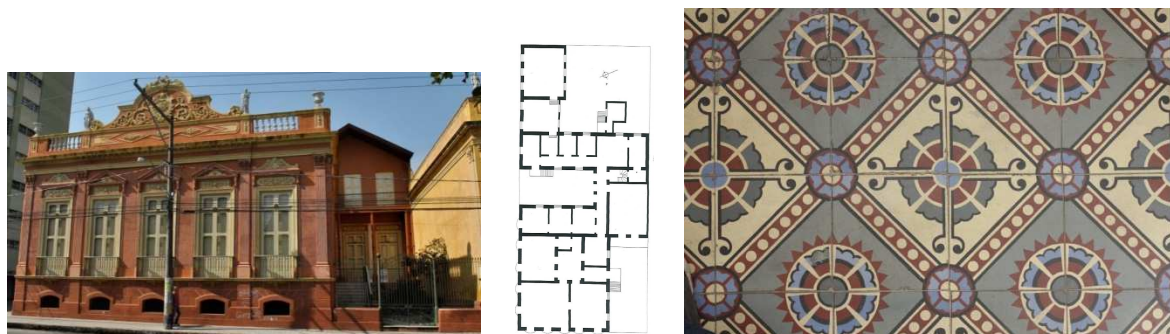



Figura 36: À esq. fachada da edificação, ao centro planta baixa, à dir. totalidade do desenho do tapete no hall.
Fonte: Foto de Moisés Vasconcelos, s/d.

A formação do desenho do tapete (Figura 37) remete às “engrenagens de máquinas de relógio”, possivelmente em alusão à modernidade. Nas peças do friso, a continuidade do desenho expressa movimento na complementaridade da forma através das peças seguintes. Para o canto, a peça evidencia o romantismo e otimismo expresso no broto que promete uma linda flor.

Figura 37 : Detalhe do desenho das peças do mosaico.
Fonte: Fotos de Moisés Vasconcelos, s/d.

O selo central é o mais belo exemplar analisado (Figura 38), uma complexa composição de inspiração no Art Nouveau. O arranjo usa a perspectiva para atrair o olhar à mandala central, que repete em escala menor os quatro lados da cabeça ou arremate de uma "espécie de cetro", disposto nas arestas. A representação sugere um "bastão/cetro" aberto ou como se tivesse sido explodido, mostrando a força, autoridade e poder atribuído ao ornato real, o qual relacionamos com a intelectualidade e o poder político do proprietário do casarão. Cada peça individual utiliza variações nas cores reforçando a tridimensionalidade do desenho, com muitas linhas sombreadas. Os tons utilizados são: marrom, creme, preto, ocre, dourado, vermelho, cinza, cinza claro e chumbo. No friso que delimita o selo, as faixas longitudinais emolduram losangos alongados em marrom, que lembram uma "pedra preciosa lapidada", cercada por "raios luminosos".

Figura 38: À esq., selo completo; à dir., primeiro quadrante do tapete com 16 peças.
Fonte: Foto de Moisés Vasconcelos, s/d.

O sanitário (Figura 39) está instalado em uma área externa que dá acesso ao pátio interno. No pequeno alpendre de entrada encontra-se um tapete completo, já no interior do ambiente não há uso de friso ou canto de acabamento. O motivo se completa em uma única

peça, que explora a tridimensionalidade através de uma sequência de cubos criada pelo uso de tons diferentes em quadriláteros dispostos lado a lado, copiando a técnica opus sectile ou cosmatesco, ou ainda lavoro dicommesso. O friso de acabamento traz pequenos quadrados vazados em sequência, ligados por "elos de correntes", que aludem ao fechamento da área. Na peça de canto, o "elo" transforma-se em "coração", suavizando tal ideia.

Figura 39: À esq., visão geral do ambiente; à dir., detalhes das peças componentes do tapete.
Fonte: Foto de Moisés Vasconcelos, s/d.

Há peças avariadas neste local: vemos no canto superior esquerdo o uso de cimento para completar a lacuna e, ainda, muitas manchas resultantes de falta de manutenção e cuidado na conservação.

Os dois ambientes ladrilhados do casarão possuem exemplares com grande disparidade quanto ao estado de conservação. Os que se encontram no hall estão em bom estado. Porém, os do sanitário já possuem peças avariadas que comprometem a preservação dos originais.

Considerações

Foram demonstrados na análise efetuada os ícones explorados nos arranjos ou padrões estampados nos ladrilhos hidráulicos, seguindo a leitura formal de Heinrich Wölfflin e o processo metodológico de Erwin Panofsky. Salientamos esses objetos artísticos como portadores de saberes do período estudado, que estão para além de suas configurações formais. Através da observação visual, salientamos os elementos constituintes do espaço criativo em cada mosaico selecionado. Estabelecemos distinções dos padrões em seus principais elementos constitutivos, em arranjos geométricos, orgânicos, antropomórficos e fitomórficos. Buscamos associar os "tapetes de cimento" à literatura da época, como elaborações preciosas dos valores e gostos da sociedade pelotense do final do século XIX e início do XX. O inventário acadêmico realizado não contemplou uma análise quantitativa dos

motivos explorados. Porém, na conclusão faremos um pequeno apanhado comparativo sobre essa questão.

A introdução dos ladrilhos hidráulicos no Brasil está associada à imigração de construtores estrangeiros e às importações dos mais variados materiais e artefatos decorativos que chegaram aos portos brasileiros nas últimas décadas dos Oitocentos e nos anos iniciais do século XX, como: as ferragens, as estátuas de faiança, os estuques em relevo e os ladrilhos hidráulicos. As estradas de ferro contribuíram para a distribuição desses bens integrados ao ecletismo historicista para as regiões interiores do território nacional.

Em Pelotas, o desenvolvimento da ornamentação arquitetônica como um todo está ligado ao crescimento econômico da localidade, a uma nova maneira de morar desenvolvida pela sociedade burguesa da época, advinda dos países industrializados europeus, que na localidade se constituíram como símbolos de desenvolvimento e progresso. A localização da cidade, conectada ao porto de Rio Grande pelos caminhos navegáveis, proporcionou a importação desses produtos das nações civilizadas da Europa. Também favoreceu a migração e o estabelecimento na zona urbana, de construtores e artífices da construção civil, oportunizando a abertura de empresas locais que produziram os artefatos hidráulicos. As casas senhoriais do entorno da Praça Coronel Pedro Osório, erguidas a partir da década de 1870, são exemplos de aplicações internas de ladrilhos lisos importados provavelmente da Bélgica ou Holanda.

As descrições formais e iconográficas realizadas nas aqui se assemelham as das fichas de inventário, disponíveis no corpo da dissertação, permitiram a identificação dos elementos compositivos das peças, tratando-as individualmente, identificando as cores e as padronagens. Estes elementos foram determinantes para a análise realizada posteriormente sobre a composição dos tapetes em mosaico. Nesta análise, buscamos a interpretação dos temas e dos simbolismos que o conjunto das peças sugerem, de acordo com o contexto e o local de aplicação dos ladrilhos. Constatou-se o apreço da sociedade pelotense do final do século XIX até meados do século XX por este tipo de ornamento para o revestimento de pisos e também rodapés. Percebe-se que nas edificações os artífices utilizaram um mesmo motivo para vários ambientes, alternando as cores ou as peças de friso e de canto de arremate. Observamos também uma tendência ao uso de motivos semelhantes para determinados ambientes, como por exemplo:

- Geométricos com cubos tridimensionais e com poucas cores para as cozinhas, sanitários e áreas de circulação, que copiaram a técnica opus sectile, ou cosmatesco, e ainda lavoro

dicommesso, encontrados nas três casas senhoriais apresentadas na comunicação e que localizam-se no centro histórico de Pelotas.

– Com desenhos mais complexos (geométricos ou orgânicos) e ricas cores existentes nos halls e varandas de entrada; dos quais destacamos o vestíbulo do casarão do Conselheiro Maciel e o espaço avarandado que dá acesso à antiga residência do Barão de São Luís, pela qualidade dos conjuntos e do colorido dos arranjos;

– Poucas cores em ambientes de uso mais reservado como os sanitários.

- Há os exemplares que remetem seu padrão aos bordados de bastidor, atividade doméstica comum para as moças casadoiras da época.

Estas edificações senhoriais privilegiaram o número de ambientes ladrilhados. São desenhos de inspiração mais clássica, com arabescos, folhas de acanto ou motivos florais em arranjos circulares como mandalas. Acreditamos que essa técnica de produção e seus exemplares devem receber maior atenção e possivelmente a salvaguarda por parte dos órgãos normativos das políticas preservacionistas e de educação patrimonial na cidade, para que, como obras de arte integradas aos monumentos patrimoniais, tenham garantia de futuro.

Enfim, o recorte, do inventário e das análises apresentados nessa comunicação, pretendem contribuir para ampliar e divulgar o conhecimento sobre os ladrilhos hidráulicos, evidenciando sua carga cultural imaterial no modo de produção artesanal, valorizando artisticamente os exemplares, bens integrados ao patrimônio tombado e fomentar a discussão sobre a necessidade de salvaguarda da técnica produtiva e dos próprios artefatos aplicados a estes três monumentos edificados no centro histórico de Pelotas.

Referências

CALDAS, Karen Velleda. Contrapontos entre teoria e prática da conservação/restauração do patrimônio histórico edificado: o caso do Grande Hotel de Pelotas/RS 2013. 210f. Dissertação (Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural) - Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2013.

CASTRIOTA, Leonardo Barci. Patrimônio cultural: conceitos, políticas, instrumentos. São Paulo: Annablume; Belo Horizonte: IEDS, 2009.

CORREIA, Ana Paula Rebelo. Iconografia nos revestimentos de azulejos da casa senhorial no sec. XVIII em Lisboa. In: Casas Senhoriais Rio – Lisboa e seus interiores. (org. MALTA,

Marize e MENDONÇA, Isabel. Rio de Janeiro: EBA, UFRJ/Lisboa: IHA-FSCH-UNL/CEAD-ESAD-FRESS, 2013-2014.

COSTA, Lygia Martins. A defesa do patrimônio cultural móvel. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, nº 22, 1987, P. 145-157. Disponível em:<http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=reviphan&pagfis=7912&pesq=> Acesso em jan/2013.

CURVAL, Renata. Azulejaria Portuguesa no patrimônio edificado no sul de Brasil Dissertação de Mestrado, PPGMP, UFPEL, 2008, p. 43. Disponível em:< http://www2.ufpel.edu.br/ich/ppgmp/site/dissertacoes/defesas-2008/>Acesso em jan/2015.

DEMPSEY, Amy. Estilos, escolas e movimentos. São Paulo, Cosac Nayf, 2003.

OLENDER, Marcos. Ornamento, ponto e nó Da urdidura pantaleônica às tramas arquitetônicas de Raphael Arcuri, Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2011.

OLIVEIRA, Ana Lúcia Costa (Org.). Ladrilhos hidráulicos, Apostila Projeto de extensão Arq. Débora Stolz Silveira; acadêmicos Ana Paula Marroni de Andrea; Fernanda Albuquerque Monteiro; Jader Bednarski; Roger Martins Gonçalves, Pelotas: UFPEL, 1994.

SANTOS, Carlos Alberto Ávila. Ecletismo na fronteira meridional do Brasil: 1870-1931. Tese(Doutorado em arquitetura e Urbanismo – área de Conservação e Restauro) Universidade Federal da Bahia, 2007.
___________________. Espelhos, máscaras e vitrínes: estudo iconológico das fachadas arquitetônicas – Pelotas, 1870-1930. Pelotas: Educat, 2002.

____________________. Patrimônio arquitetônico e preservação . In: Dia do Patrimônio. Pelotas: SECULT, 2013.

________. Ecletismo em Pelotas: 1870-1931. Pelotas: Ed. UFPel, 2014.

ESTUQUES EM RELEVO E TÉCNICAS PICTÓRICAS – METODOLOGIA DE INVENTÁRIO

Cristina Jeannes Rozisky
Mestre em Memória Social e Patrimônio Cultural
crisroz@hotmail.com

Fabio Galli
Mestre em Memória Social e Patrimônio Cultural /UFPel
gallirestauro@gmail.com

Carlos Alberto Ávila Santos
Doutor em Arquitetura e Urbanismo/UFPel
betosant@terra.com.br

Introdução

O universo dos bens patrimoniais começou a ser institucionalizado e protegido de maneira mais eficiente e normatizada no início do século XX, através do debate acerca da preservação do patrimônio em eventos internacionais, como por exemplo, o Congresso Internacional de Arquitetos Modernos (CIAM), realizado na capital da Grécia em 1931, que originou a Carta de Atenas[1]. A partir desta data, diferentes encontros ocorridos em variadas cidades do mundo originaram novas Cartas, também elaboradas com o objetivo da proteção, da conservação e da restauração dos bens considerados como patrimônio das nações do mundo ocidental.

As Cartas Patrimoniais reúnem recomendações para a manutenção e utilização dos bens culturais. São instrumentos teóricos. Ou seja, são documentos que não têm a função de legislar sobre o patrimônio, mas fornecem embasamento teórico-filosófico, para que os órgãos competentes criem leis e ações para proteger os bens patrimoniais. Servem, dessa forma, como referência, para que os diversos países adotem métodos convergentes para a preservação do seu

[1] As Cartas Patrimoniais são documentos que apresentam diversas recomendações referentes à proteção do patrimônio cultural. Foram elaboradas a partir da década de 30 do século XX, em variados encontros de teóricos e interessados na área, realizados em diferentes cidades do mundo. Esses documentos constituem políticas de preservação dos bens patrimoniais internacionais e/ou nacionais, desenvolvidas por órgãos de preservação que referenciam os valores destes bens quanto aos seus aspectos socioculturais.

patrimônio cultural (FONSECA, 2005). Auxiliam a atuação de profissionais e de instituições da área de conservação de monumentos. Buscaram-se neste trabalho as recomendações para a salvaguarda dos bens integrados à arquitetura, sob dois eixos de observação: os inventários e a proteção específica aos bens integrados.

O conceito de inventário está vinculado ao conhecimento, à listagem e à descrição das características dos bens materiais. Igualmente, está ligado à ideia de catalogação e registro, ou seja, de identificação, de documentação e de classificação. Na atualidade, o inventário também está sendo reconhecido como instrumento de gerenciamento do planejamento da conservação (NAKAMUTA, 2006). Em especial, na área do patrimônio cultural, a pesquisa histórica, juntamente com os levantamentos físicos dos artefatos analisados, constitui a base das informações dos inventários, pelos quais é possível conhecer melhor os bens culturais.

Os bens integrados são elementos que compõem a decoração dos edifícios arquitetônicos, tanto externa, como internamente. Nas construções religiosas, os cruzeiros e os sinos das torres, os altares e os retábulos, as imagens sacras e os objetos de culto; nas construções civis ecléticas, as ferragens, a estatuária e os estuques ornamentais, as pinturas parietais, as cerâmicas e os azulejos, os retábulos, os papeis e tecidos de parede, etc. Executados com diversos materiais e instrumentos, implicaram em diferentes técnicas e resultaram em aspectos múltiplos. Todos complementam a arquitetura e, por vezes, são até mais significativos do que ela (IPHAN, 2000).

Atualmente, momento em que o conceito de patrimônio tornou-se bastante amplo, como noção de referência cultural, vivencia-se um tempo memorial. O alargamento do conceito de patrimônio conduziu à espetacularização dos bens patrimoniais, transformados em bens de consumo. Observa-se uma consolidação de uma cultura preservacionista ligada à área patrimonial. O patrimônio cultural tornou-se referencial da Memória e da História. Dessa forma, o inventário é uma maneira de proteção da cultura. Caso perca-se um bem material, ou uma obra apresente lacunas, existindo os registros (desenhos, fotos, descrições, aerofotogrametria, etc.) que identifiquem como foi o original ou, como era realizada a técnica, é possível manter esse bem material pelo menos como recordação. Sendo assim, é necessário um banco de dados e de imagens com a descrição dos materiais e as técnicas utilizadas na criação desses artefatos, para que estas obras e tecnologias, que são referências culturais próprias de épocas passadas, não se percam no tempo. Para preservar a memória coletiva, que é essencial para a identidade de qualquer indivíduo.

Antecedentes: Inventários e bens integrados

As primeiras Cartas Patrimoniais tiveram a preocupação de definir a noção de monumento, como também estabelecer a sua preservação e a conservação do seu entorno. Posteriormente, a proteção foi estendida aos conjuntos arquitetônicos; na sequência, deu ênfase aos aspectos ligados ao urbanismo; ao uso dos prédios; à integração com outras áreas; à inserção da preservação em todos os planos de desenvolvimento. Foram também produzidos documentos especificamente voltados para a arqueologia, para a espetacularização e o comércio destes bens e, para a restauração dos mesmos (IPHAN, 2004). Em 2003, a UNESCO instituiu a preservação do patrimônio imaterial. Hoje, a ação preservacionista mostra preocupação com os contextos culturais nos quais os bens preservados se inserem, recriando significados e novas funções para os monumentos.

A execução do inventário é a identificação do acervo para a sua proteção, através da sistematização de informações que contribuem para o conhecimento real e específico destes bens, e que determinam valores para o tombamento e a salvaguarda dos mesmos. Para FONSECA (2005), são as teorias fundamentadas de pesquisadores e historiadores da área patrimonial, que salientam os valores de determinados bens materiais ou imateriais impregnados de características históricas e estéticas peculiares a uma determinada cultura de uma época específica. Esses bens são reconhecidos como de pertencimento de uma nação, de um povo ou de uma comunidade, vistos então como Patrimônio e, por esta razão, são protegidos. A autora considera a noção de valor[2] a base de toda reflexão da preservação patrimonial. É através do conhecimento dos processos de valoração, que se compreende a progressiva construção dos patrimônios. Ou seja, a elaboração e ampliação do universo simbólico dos bens patrimoniais.

O inventário é citado como instrumento de preservação desde o primeiro documento internacional, a Carta de Atenas; assim como na Recomendação sobre propriedade ilícita, Paris (1964); também na Recomendação sobre obras públicas ou privadas, Paris (1968); no Compromisso de Brasília (1970); no Compromisso de Salvador (1971); na Carta do Restauro, Governo da Itália (1972); na Resolução de São Domingos (1974); na Declaração de Amsterdã (1975); na Recomendação de Nairobi (1976); na Carta de Petrópolis (1987); na Recomendação sobre a salvaguarda da cultura tradicional e popular, Paris (1989); na Carta de Lausanne (1990); na Carta de Cracóvia (2000) (IPHAN, 2004).

[2] É o valor cultural atribuído ao bem que justifica seu reconhecimento como Patrimônio.

Desta forma, é possível afirmar que, a inventariação sempre foi considerada como uma metodologia inicial para a preservação, desde quando o conceito de patrimônio era vinculado somente aos monumentos excepcionais, até a ampliação da noção de referência cultural da primeira década do século XXI, na qual o patrimônio imaterial passou a ser protegido também através do inventário, que implicou no registro destes bens.

Já nas primeiras Cartas Patrimoniais, nas quais a preocupação era definir o conceito de monumento, surgiram referências quanto às decorações destas edificações. A Carta de Veneza (1964) apresenta no item Conservação, art. 8º, que: “Os elementos de escultura, pintura ou decoração, que são parte integrante do monumento, não lhes podem ser retirados, a não ser que essa medida seja a única capaz de assegurar sua conservação”. Nas demais cartas, este conceito está vinculado à definição de bens culturais. Lista-se a seguir, dois documentos que fazem referência aos mesmos:

Recomendação sobre propriedade ilícita, Paris (1964), item I. Definição:

1. Para efeito desta recomendação, são considerados bens culturais os bens móveis e imóveis de grande importância para o patrimônio cultural de cada país, tais como as obras de arte e de arquitetura, os manuscritos, os livros e outros bens de interesse artístico, histórico ou arqueológico, os documentos etnológicos, os espécimens-tipo da flora e da fauna, as coleções científicas e as coleções importantes de livros e arquivos, incluídos os arquivos musicais.

Recomendação sobre obras públicas ou privadas, Paris (1968), item I. Definição:

1. Para os efeitos da presente recomendação, a expressão “bens culturais” se aplicará para:

a) bens imóveis, (...)

b) bens móveis de importância cultural, incluídos os que existem ou tenham sido encontrados dentro de bens imóveis e os que estão enterrados e possam vir a ser descobertos em sítios arqueológicos ou históricos ou em quaisquer outros lugares.

Desde o seu reconhecimento e desde as primeiras iniciativas para a sua conservação, o patrimônio cultural brasileiro arrolou bens imóveis e móveis. A partir de 1980, o IPHAN promoveu cursos, encontros, seminários e reuniões que destacaram a importância dos inventários de proteção e de identificação na gestão dos trabalhos de preservação. No desenvolvimento destes inventários, foi detectada certa superficialidade com relação a determinados itens que compunham os interiores da arquitetura. As decorações das edificações não se enquadravam na categoria de bem imóvel ou na classificação de bem móvel, entretanto, se incluíam em ambas. O conceito de bem integrado é associado ao de bens móveis, adotado

no Brasil desde a década de 80 do século XX (NAKAMUTA, 2006). A partir de experiências regionais de inventários que estavam sendo elaborados e propostos, e com intuito de sistematizar as informações, no ano de 1986 foi consolidado o projeto Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados (INBMI), que definiu estes artefatos como:

Todos aqueles que de tal modo se acham vinculados à superfície construída – interna ou externa – que dela só podem ser destacados, com sucesso, mediante esforço planejado e cuidadoso, assim mesmo deixando em seu lugar a marca da violência sofrida. Sua ligação à arquitetura vai além, pois dimensões, proporções, localização e tratamento relacionam-se ao espaço circundante (IPHAN, 2000, p. 47).

Estes bens dotam a arquitetura, por vezes singela e com uma fisionomia particular, se não rica, sempre digna, de caráter erudito ou vernacular. Apontam para a sensibilidade, por vezes inventiva, e o domínio da técnica corrente de artistas e artesãos. Segundo NAKAMUTA, até 2006, os estados participantes do programa do INBMI, com inventários no Arquivo Noronha Santos[3] eram: Minas Gerais (153 bens), Bahia (147), Maranhão (109), Pará (10), Paraná (6) e Alagoas (3).

Desde 2007, o IPHAN vem empreendendo esforços para a construção do Sistema Nacional do Patrimônio Cultural (SNPC), coordenando diversas ações na área de gestão do patrimônio cultural brasileiro e promovendo, com mais frequência, eventos destinados à discussão sobre a preservação dos bens móveis e integrados. Entre os dias 13 a 16 de dezembro de 2009, foi realizado em Ouro Preto o I Fórum Nacional do Patrimônio Cultural. O objetivo do evento foi a discussão, a reflexão, a construção e a avaliação conjunta da Política Nacional de Patrimônio Cultural (PNPC). Dentre os itens abordados, uma mesa temática analisou os bens móveis integrados. O conteúdo dos relatórios apresentados na Plenária Final foi publicado em um Relatório com a síntese das discussões, disponibilizado para consulta pública.

O relatório da mesa temática de bens móveis e integrados é o mais extenso deste documento, e percebe-se que os desafios assinalados para a formulação da política nacional é a grande ausência de muitos itens. Dentre as resoluções apontadas destaca-se a “falta de instrumentos internacionais, posto que não existem normas da UNESCO para a proteção de bens móveis e integrados” (IPHAN, 2010, p. 31). Entre os dias 23 e 25 de maio de 2012, o

[3] O Arquivo Noronha Santos (ANS) está subordinado ao Departamento de Identificação e Documentação do IPHAN e tem como atribuição a guarda e a preservação da documentação de valor permanente produzida no âmbito do IPHAN, especialmente as Superintendências Regionais e os setores técnicos ligados à administração central. A especificidade do seu acervo faz do ANS referência no país para o estudo das políticas e das práticas no campo da preservação do patrimônio cultural brasileiro (http://www.iphan.gov.br/ans).

IPHAN, através da Superintendência Regional do Ceará, promoveu o I Seminário de Preservação de Bens Móveis e Integrados do Ceará, realizado em Fortaleza. Entre outras discussões, o evento abordou a necessidade do fomento de políticas que levem à permanência destes bens culturais.

Nesse contexto, insere-se a crescente especialização dos conhecimentos e das práticas relativas à conservação e à salvaguarda desses bens que se somam ao patrimônio histórico e cultural. Na corrente da ampliação desse conceito, este trabalho propõe como instrumento de preservação, o inventário dos bens integrados às construções da arquitetura historicista eclética da cidade de Pelotas. Especificamente, os estuques decorativos de relevo desenvolvidos nos tetos dos ambientes interiores ainda existentes nos edifícios tombados ou inventariados do 2º loteamento da cidade e as decorações pictóricas destes mesmos ambientes.

Justificativa e contexto local sobre a preservação dos bens integrados

O acervo patrimonial de Pelotas, constituído por notáveis exemplos de fundamental importância para a história da arquitetura brasileira, em sua maioria está listado no inventário municipal. Deste universo, seis construções são tombadas em nível federal, três edifícios são tombados em nível estadual, doze são tombados em nível municipal e 2036 prédios foram inventariados pela SECULT. O Inventário do Patrimônio Histórico e Cultural está regulamentado pela Lei nº 4568/00. A legislação local protege inteiramente os edifícios tombados, resguarda as fachadas públicas e a volumetria dos bens integrantes do inventário, no entanto, são permitidas alterações internas (SECULT, 2008). Assim, não há proteção para os bens integrados ainda existentes nos interiores de grande parte desse patrimônio arquitetônico inventariado. Em algumas intervenções contemporâneas, nem mesmo os bens integrados aos edifícios tombados, contrariando toda e qualquer recomendação internacional ou nacional, como por exemplo, o que diz a Carta de Brasília, 1995 Cone Sul:

Em edifícios e conjuntos de valor cultural, [...], a mera cenografia, os fragmentos, as colagens, as moldagens são desaconselhados porque levam à perda da autenticidade intrínseca do bem (IPHAN, 2004, p. 328).

Apresentada posteriormente, os elementos ornamentais em relevo nos tetos dos ambientes interiores da antiga residência do Conselheiro Maciel estão em perfeito estado, posto que o casarão foi adquirido pela Universidade Federal de Pelotas e restaurado recentemente, interna e externamente. Tombado pelo Governo Federal em 1977, o prédio abrigará o Museu do Doce Pelotense. Porém, em muitas casas inventariadas pela SECULT, que apresentam

ornamentações na mesma técnica, as decorações estucadas estão em estado precário, como são exemplos os bens integrados do palacete assobradado de Maria Jacinta Dias de Campos, edificado na Rua Santa Tecla em 1876 (Figura 1).

Figura 1 – (E) Fachada da antiga residência de Maria Jacinta Dias de Campos. (D) Aspecto atual do forro de estuque no hall de entrada da residência de Jacinta Dias de Campos. Fonte: fotos de Carlos A. A. Santos, 1997 (E) e 2013 (D).

Atualmente, a construção é de propriedade da Prefeitura e foi sede da Câmara de Vereadores durante alguns anos, o mau uso do prédio causou danos à fachada assim como aos ambientes interiores do edifício. O magnífico hall apresenta pórtico fechado por grande portão de ferro, complementado nas duas laterais por esculturas de cerâmica alouçada. O acesso à porta principal da antiga residência é feito por meio de uma escadaria com degraus de mármore e corrimãos de ferro fundido. As superfícies murais deste ambiente são revestidas com escaiolas e o teto apresenta relevos de estuque. Metade do forro estucado está arruinada. Como grande parte dos elementos em relevo de estuque estava descolando do forro do hall, uma rede foi colocada abaixo do teto, para impedir que os fragmentos da ornamentação caíssem sobre as cabeças dos transeuntes (Figura 1).

Mas, nada mais foi feito para estancar a deterioração do trabalho decorativo. Ao mesmo tempo, as estátuas de faiança foram retiradas do pórtico de entrada, como medida de segurança contra roubos. Essas interferências negativas resultaram na redução do valor artístico do frontispício, se constituíram em lacunas que indicam a violência sofrida pelo bem patrimonial. Em contrapartida, também existem casos onde o imóvel não está em situação de deterioração avançada, e ao receber intervenções, geralmente com financiamento governamental, seus bens integrados de interiores são totalmente desconsiderados e literalmente colocados a baixo, restando somente suas fachadas. Assim como ocorreu com os edifícios do Barão de Conceição

e o Grande Hotel, ambos tombados a nível municipal, que tiveram seu interior todo descaracterizado, desconsiderado explicitamente em seus projetos de intervenção, onde se manteve, conscientemente, somente a caixa mural externa da edificação (Figura 2).

Figura 2 – Intervenções realizadas: (E) Edifício Barão da Conceição (1875), intervenção em 2003. (D) Grande Hotel (1928), intervenção em 2008. Fontes: (E) disponível: http://srv-net.diariopopular.com.br/13_04_03/ac110406.html, acesso em: 11/01/2014. (D) Foto da autora, 2012.

Esses edifícios são exemplos, dentre vários outros existentes em Pelotas, do descaso para a conservação, para com as descaracterizações ou para as restaurações de alguns prédios, que não respeitaram a permanência dos bens integrados à arquitetura, sobretudo, aquelas realizadas nos ambientes interiores dos antigos casarões. A falta de manutenção e as reformas dos prédios, as interferências restaurativas e a ausência de inventários sobre esses bens integrados, contribuíram para o desaparecimento de exemplares de diferentes técnicas decorativas, como as pinturas a mão livre ou em estêncil, as escaiolas e, os estuques em relevo.

Estuques decorados e ornamentações pictóricas em Pelotas

Em Pelotas, os estuques assim como as pinturas foram executados como uma obra de arte, com detalhes perfeccionistas. Alguns desses trabalhos ainda se mantêm nos forros e nas paredes dos casarões que hoje constituem parte do patrimônio cultural da cidade. Mas,

diferentemente do que acontece com os arquitetos e construtores destes edifícios, na sua maior parte identificada por meio de diferentes pesquisas, dos artistas estucadores e dos pintores restaram anônimos. São raros os casos em que as notícias da época e as pesquisas atuais indicam os artífices responsáveis pelos trabalhos de estucaria e pintura decorativa. São obras com autoria desconhecida, como é o caso dos exemplos apresentados.

Os tetos de estuque

Decorados em relevo, são desenvolvidos sobre suporte construído em trama de madeira, composta de barrotes dispostos sobre as paredes e fasquias pregadas sobre os barrotes. A trama de vigas e sarrafos é preenchida e coberta com argamassa (cal e areia) estruturando os forros cuja superfície estucada e lisa recebe a decoração com elementos em relevo e ou pictóricos. Os ornamentos eram modelados *in loco*, ou executados através de moldes/formas e fixados posteriormente a sua secagem. Realizadas as decorações de estuque em relevo, os tetos eram pintados com tintas a base de cal, cujo colorido ressaltava as superfícies lisas e os relevos decorativos (Figura 3).

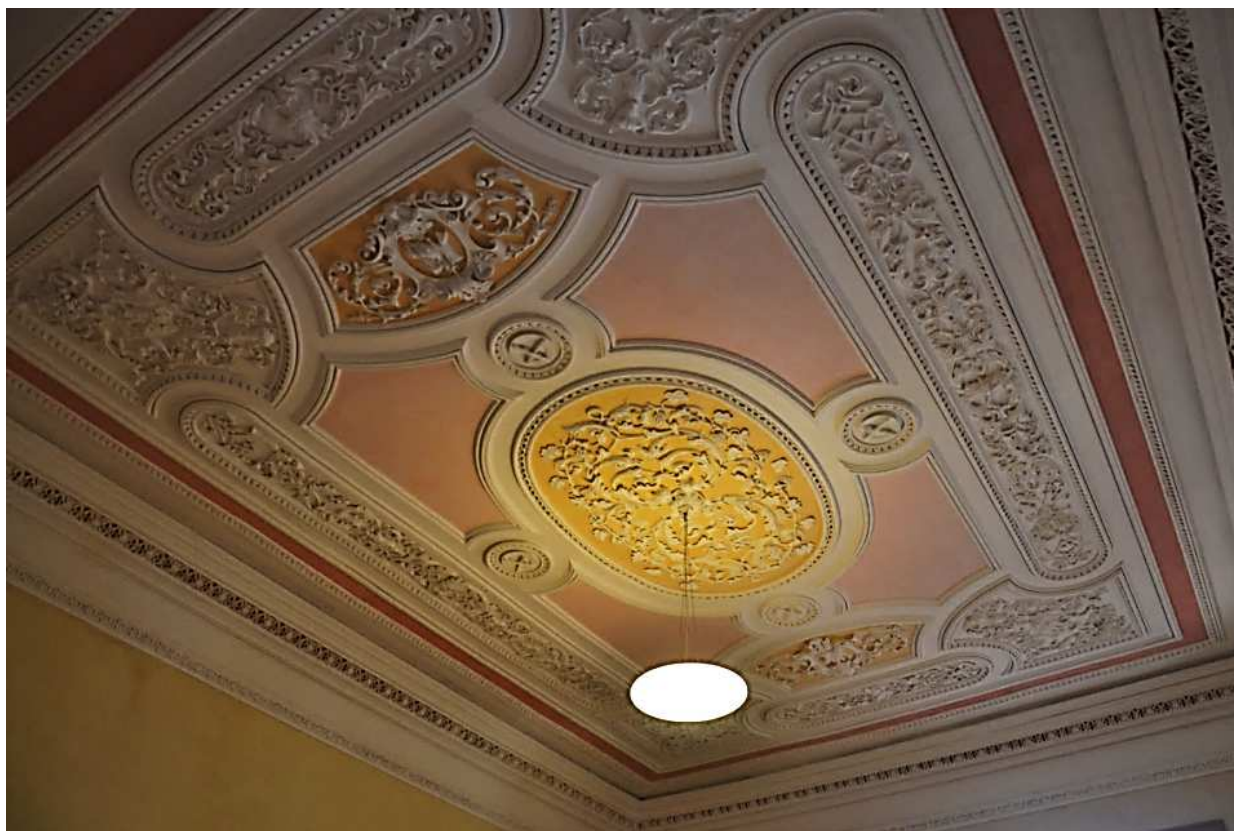



Figura 3 – Vista geral forro de estuque decorado em relevo, na sala de jantar da antiga residência do Conselheiro Maciel (1878), Pelotas, RS. Fonte: foto de Alexandre Mascarenhas, 2013.

A escaiola

As escaiolas ou escariolas[4] pelotenses (ALVES, 2011) são um tipo de estuque liso, conforme indica ROZISKY (2014). Para o efeito decorativo, a técnica pode ser definida conforme o efeito desejado pelo executor da obra. Assemelha-se ao afresco e pertence à família dos estuques (CORONA & LEMOS, 1998). A pintura com pigmentos diluídos em água é executada sobre uma massa ainda fresca, de cal e pó de mármore. A massa é aplicada em três etapas. A primeira é composta de mais pó de mármore do que pasta de cal. A segunda, por sua vez, agrega menos pó de mármore e mais pasta de cal. A terceira mistura pouco pó de mármore e uma grande quantidade de pasta de cal. Vale salientar que estas camadas são sobrepostas, de maneira a se preencherem. Ou seja, uma vai cobrindo as lacunas deixadas pela anterior e formam, após as sucessivas aplicações, superfícies polidas e com espessuras de aproximadamente 3 mm. Depois de ser colorida, é aplicada uma solução de sabão e, posteriormente, dá-se o polimento com uma colher de pedreiro que, pelo atrito e calor despertado pela fricção acelera a reação da cal (carbonatação), contribuindo para a fixação dos pigmentos de forma indelével. A técnica resulta em superfícies lisas e brilhantes, como a do mármore e de outras pedras polidas.

Alguns autores denominam a técnica como estuque lustrado. Os executores utilizavam diversos artifícios para obter o resultado final. Desde a fabricação dos pincéis com fibras de estopa, às esponjas marinhas, às penas de ganso, ao papel amassado, utilizados para simular os diferentes veios e as variadas colorações das pedras fingidas por meio do processo. As tarefas eram realizadas em equipe. Os estucadores estendiam as camadas de massas de cal e pó de mármore, e os pintores desenhavam e coloriam as criações ornamentais. Na escaiola, são representativas as seções geométricas que definem múltiplos painéis sobre as superfícies murais, no interior dos quais os artífices imitavam mármores policrômicos (ALVES, 2011).

[4] Em pesquisa realizada sobre os termos escaiola ou escariola, encontramos os dois verbetes para definir a técnica. O último, normalmente utilizado pelos profissionais da região de Pelotas.

Figura 4 – Exemplo de pintura em escaiola. Fonte: Foto do autor, 2011.

No decorrer da pesquisa efetuada, constatou-se que todos os prédios elencados para o estudo possuíram ou possuem esse tipo de decoração em seu interior, daí a grande relevância dessa técnica ornamental em Pelotas. Apresentamos detalhes de uma pintura em escaiola (Figura 4), na qual são identificados em conjunto os procedimentos de fingimento utilizados para compor o quadro geral. No centro, é possível notar um efeito dado por um papel amassado ou material semelhante. Também são percebidos dois frisos, executados com a técnica do estêncil. Os veios mais marcados, no pano de cor laranja, foram executados com um pincel feito de fios de estopa bem espaçados. O efeito *trompe l'oeil* é aplicado nas molduras dos quadros, de maneira que, invertendo as cores, suas nuances ou até a ausência das mesmas, provoca no olho do espectador a ilusão de profundidade. No rodapé, a coloração cinza azulada utilizou uma pena de ganso em movimentos circulares. Os preenchimentos mais densos foram feitos com esponja marinha. Todas as etapas da pintura eram efetuadas com a massa ainda fresca, em alguns exemplares é possível perceber que, nos locais onde os frisos dividem os panos, há uma emenda na superfície da massa.

O estêncil

As pinturas por meio do estêncil – decorativas, de repetição ou de preenchimento – complementam as pinturas artísticas e as escaiolas, valorizando o entorno da iconografia explorada. O uso da técnica, nesses casos, é bastante comum. Nas escaiolas compunham os frisos em arranjos sobrepostos, com tons ou cores diferentes. Decorações obtidas através do estêncil preencheram por inteiro as superfícies murais interiores. Na maior parte das vezes, essas ornamentações eram emolduradas por barras pintadas em uma só cor – nas laterais, junto aos rodapés e às cimalhas (Figura 5). Os arranjos florais, orgânicos ou geométricos eram obtidos por meio de desenhos feitos em fibra, papelão, papel, madeira fina, ou ainda em lâminas metálicas, que podiam ser produzidos de forma industrial ou pelo próprio executor da obra. Quando realizados em suportes mais frágeis, esses recebiam uma camada de cera ou de goma laca para impermeabilizar a máscara.

Os motivos desenhados eram recortados/vazados de maneira que, uma vez fixados os suportes nas áreas que seriam ornamentadas, recebiam uma demão de tinta, para que o ornamento concebido fosse estampado, como um carimbo, sobre as paredes (SOUZA, 1960). No resultado final, é possível reconhecer as sobreposições dos elementos da criação pré-concebida, através dos diferentes tons ou das variadas cores dos ícones desenvolvidos, como no exemplar apresentado em curso de arte decorativa (Figura 5). Outro exemplo encontra-se nas paredes de uma antiga residência pelotense, situada na Rua XV de Novembro nº 776, com decoração em flores e pavões que se repetem (Figura 5). A aparência resultante do processo simula o papel ornamental ou mesmo um tecido. Curiosamente, o mesmo estêncil foi aplicado em escaiola de outra moradia de Pelotas, situada na Rua Deodoro, nº 1221 (Figura 6).

Figura 5 – (E) Diagrama de um estêncil. (D) Decoração em estêncil desenvolvida nas paredes de uma antiga residência localizada na Rua XV de Novembro nº 776. Fonte: (E) Material apresentado durante o curso de arte decorativa do ILA/CEFET, 2007. (D) Foto do autor, 2013.

Figura 6 – (E) Detalhe da iconografia explorada: pavões e flores. (D) O mesmo estêncil aplicado em escaiola. Fonte: (E) Foto do autor, 2012. (D) Foto de Ricardo Jaekel, 2015.

A pintura a mão livre

A técnica, também denominada como pintura artística, é realizada pelo artista a mão livre, *in loco*, com motivos que, muitas vezes, estão relacionados à função dos ambientes, como: as alegorias e as paisagens desenvolvidas sobre os tímpanos de arcos sobre as portas e janelas; inseridas em medalhões ou emolduradas por guirlandas florais; as representações de peixes, de animais de caça ou de frutas, que ornamentam as superfícies murais das salas de jantar. Exemplares dessa técnica foram desenvolvidos nos planos internos da Ópera Charles Garnier, em Paris. Como também, na sala de jantar da antiga residência dos Barões de Nova Friburgo e no Teatro Municipal, no Rio de Janeiro. Pinturas a mão livre enfeitam os tímpanos sobre as portas do *hall* que dá entrada à sala de espetáculos do Teatro Guarani, em Pelotas, que representam diferentes paisagens (Figura 7).

Figura 7 – Pinturas a mão livre que preenchem os vãos sobre as portas do hall do Teatro Guarani de Pelotas.
Fonte: Fotos do autor, 2014.

O *trompe l'oeil*

A tradução literal dos termos franceses é "engano do olho", utilizados para definir as pinturas que causam ilusão de ótica ao espectador. A denominação remete aos efeitos da perspectiva, para simular as volumetrias de elementos arquitetônicos, compondo, por exemplo: falsas sacadas com balaústres; colunas, arcos e pórticos; relevos ou esculturas

(MARIANI,1997). Como exemplificam as falsas estátuas, desenvolvidas nas decorações monocromáticas das superfícies inferiores da Sala das Assinaturas, no Palácio do Vaticano, encomendadas pelo Papa Júlio II ao pintor Perino de Vaga (BRUSCHINI, 2004). E a obra A Glorificação de Santo Inácio, (Figura 8) pintada por Andrea Pozzo no teto da Igreja que homenageia o Santo, em Roma (CONTI, 1986).

Figura 8 – (E) Falsas esculturas pintadas por Perino da Vaga, na Sala das Assinaturas do Palácio do Vaticano. (D) A Glorificação de Santo Inácio, obra barroca pintada no teto da Igreja dedicada ao Santo, em Roma. Fonte: (E) Foto de Carlos A. A. Santos, 2012. (D) CONTI, Flavio. Como reconhecer a arte barroca. São Paulo: Martins Fontes, 1986, p. 37.

A técnica do *trompe l'oeil* foi aplicada nas paredes estucadas dos prédios ecléticos, como nas escaiolas do saguão do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, ou ainda, naquelas realizadas no pavimento superior do vestíbulo da escada da Prefeitura de Pelotas, que simulam saliências e reentrâncias nas falsas pilastras e almofadas do pano inferior escaiolado (Figura 9).

Figura 9 – Efeitos de trompe l'oeil nas escaiolas do patamar da escada da Prefeitura de Pelotas.
Fonte: Foto do autor, 2014.

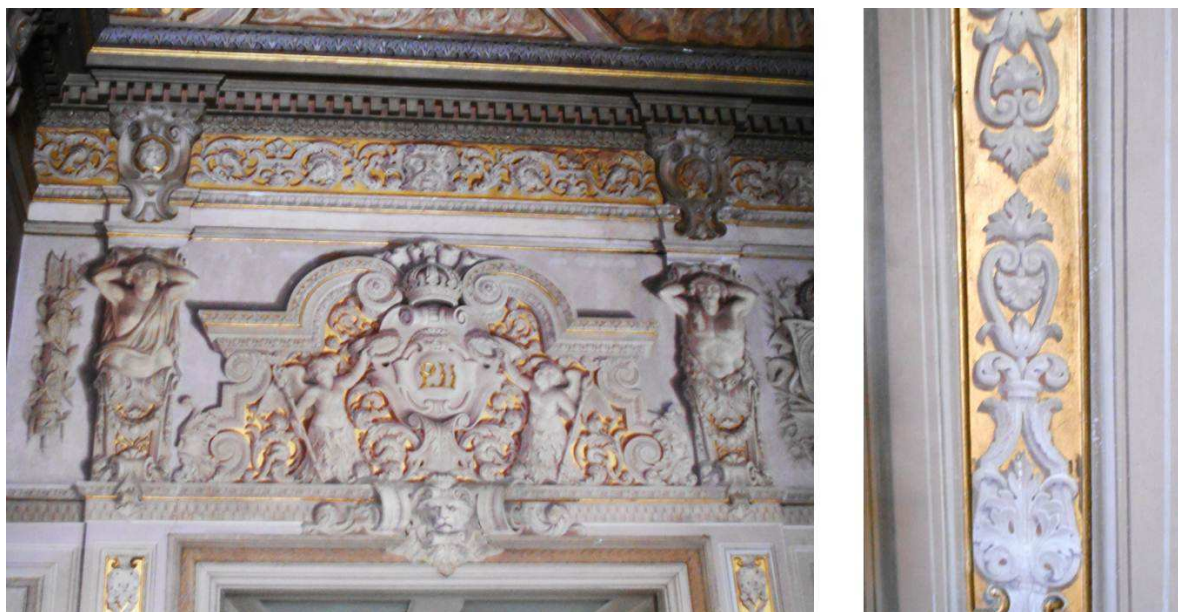



Figura 10 – Dois detalhes de pinturas executadas em trompe l'oeil no Palácio da Boa Vista, no Rio de Janeiro. Fonte: Acervo de Carlos Alberto Santos, s/d.

Também ocorre em pinturas murais desenvolvidas a mão livre ou por meio do estêncil. A última é exemplificada nos motivos decorativos de uma sala do Palácio da Boa Vista, no Rio de Janeiro, antiga moradia de D. João VI e dos Imperadores Pedro I e Pedro II (Figura 10). O *trompe l'oeil* foi também empregado na decoração de revestimentos em outros suportes, como o papel, que depois era colado aos muros, com os mais diversos resultados ornamentais.

A *Marouflage*

A denominação é utilizada pelos teóricos da área das artes decorativas Paolo e Laura Mora e Paul Philippot, na obra "*La Conservacion de Las Pinturas Murales,"* como também por Kunut Nicolaus, no "*Manual de Restauración de Cuadros"*. Não foi encontrado termo que corresponda à técnica na língua portuguesa, que denomina o processo utilizado para fixar as pinturas realizadas, em separado, sobre suportes têxteis que, depois de secos, eram agregados às superfícies murais. O processo utilizava diferentes produtos adesivos de origens diversas: a cola de peixe, a cera, a resina ou o ocre vermelho. Havia alguns procedimentos que mesclavam o branco de chumbo, o óleo, a resina e cargas[5] para dar densidade às telas, e a aderência das mesmas sobre as paredes e tetos. De maneira geral, as decorações eram concebidas pelo artista para serem aplicadas à estrutura arquitetônica, sem o uso de bastidores ou de molduras.

[5] Tipo de material inerte, normalmente utilizado para dar corpo às tintas e às colas.

No teto da Galeria dos Espelhos, no Palácio de Versalhes, o pintor e decorador Charles Le Brun utilizou a técnica da *marouflage*, dado que o clima úmido da França durante os invernos arruinava as decorações em afresco (Figura 11).

Figura 11 – A Galeria dos Espelhos, no Palácio de Versalhes.
Fonte: blogueirasunidasdivulgacaointeracao.blogspot.com

Neste reduzido tipo de obras singulares, cabe observar uma diversidade de tecidos colados nas áreas murais dos espaços arquitetônicos internos. Na cidade de Pelotas, existiam decorações realizadas em *marouflage* nos forros das principais salas da antiga residência de Judith Assumpção, que exploravam temáticas florais, naturezas mortas e paisagens bucólicas. Nas últimas foram representados gorduchos *putti* envolvidos em brincadeiras infantis, dispostos entre folhagens e flores (Figura 12). Esses enfeites pictóricos foram eliminados em restauração recente efetuada no prédio (ROZISKY, GALLI e SANTOS, 2015). Dentre os edifícios estudados nesta pesquisa, foram localizados exemplos no *hall* da Biblioteca Pública Pelotense (Figura 13).

Figura 12 – Marouflage suprimida de uma das salas da antiga moradia de Judith Assumpção. Fonte: Acervo de Carlos Alberto Santos, s/d.

Figura 13 – (E) Plano geral da marouflage no hall da Biblioteca Pública Pelotense. (D) Detalhe no qual se observa a trama do tecido colado à parede. Fonte: Fotos do autor, 2015

O marmoreado

A técnica do marmoreado pode ser aplicada em qualquer tipo de superfície: madeira, papel, tecido, pedra, etc. Consiste em fingir diferentes tipos de rochas, obtendo-se o mesmo resultado visual da escaiola. Porém, o procedimento é diferente. Enquanto a escaiola é aplicada sobre estuque ainda fresco, o marmoreado é pintado sobre o suporte seco, aplicando-se a cor de fundo do material imitado. Posteriormente, são usados pincéis em movimentos de rotação, com leve pressão, sobre o plano a ser decorado. Para imitar os veios o pincel é afastado da base, causando efeitos – de alargamento ou estreitamento, de saliências ou reentrâncias – dos laivos desenhados. Ainda com a tinta úmida, a pintura é esfumaçada por meio de uma esponja ou um pincel, simulando brilhos, opacidades e transparências peculiares às texturas dos materiais fingidos. Para obtenção de um simulacro de granito, utilizam-se esponjas marinhas pela irregularidade dos poros. Empregam-se pincéis usados na posição vertical. Aplicados em leves batidas, que resultam em pequenos pingos e sugerem os grânulos da face pétrea simulada. Encontramos registros desse processo num dos ambientes do antigo palacete residencial dos Barões de Nova Friburgo, no Rio de Janeiro (Figura 14).

Figura 14 – Detalhe de marmoreado que imita o granito, realizado em parede do Palácio de Nova Friburgo, no Rio de Janeiro. Fonte: Acervo de Carlos Alberto Santos, s/d.

Pela possibilidade do processo ao sobrepor cores, sem limitação de tempo, o artífice era capaz de obter infinitas combinações. A técnica foi muito utilizada para fingir madeiras nobres e pátinas artificiais. O Diário Popular do dia 16 de abril de 1911 registrou os fingimentos de

lambris de madeira executados na barra inferior das paredes – no gabinete do intendente e nas principais salas – do pavimento superior da Prefeitura de Pelotas. Essas imitações foram criadas pelo artista argentino Marciano Longarini (SANTOS, 2007). O marmoreado era efetuado *in loco*, ou realizado em um suporte que, posteriormente, era integrado às paredes. O aposento destinado para receber visitas e a sala contígua de música da antiga morada do Senador Joaquim Augusto Assumpção receberam enfeites dessa natureza, simulacros de lambris de madeira e de papéis decorativos (Figura 15).

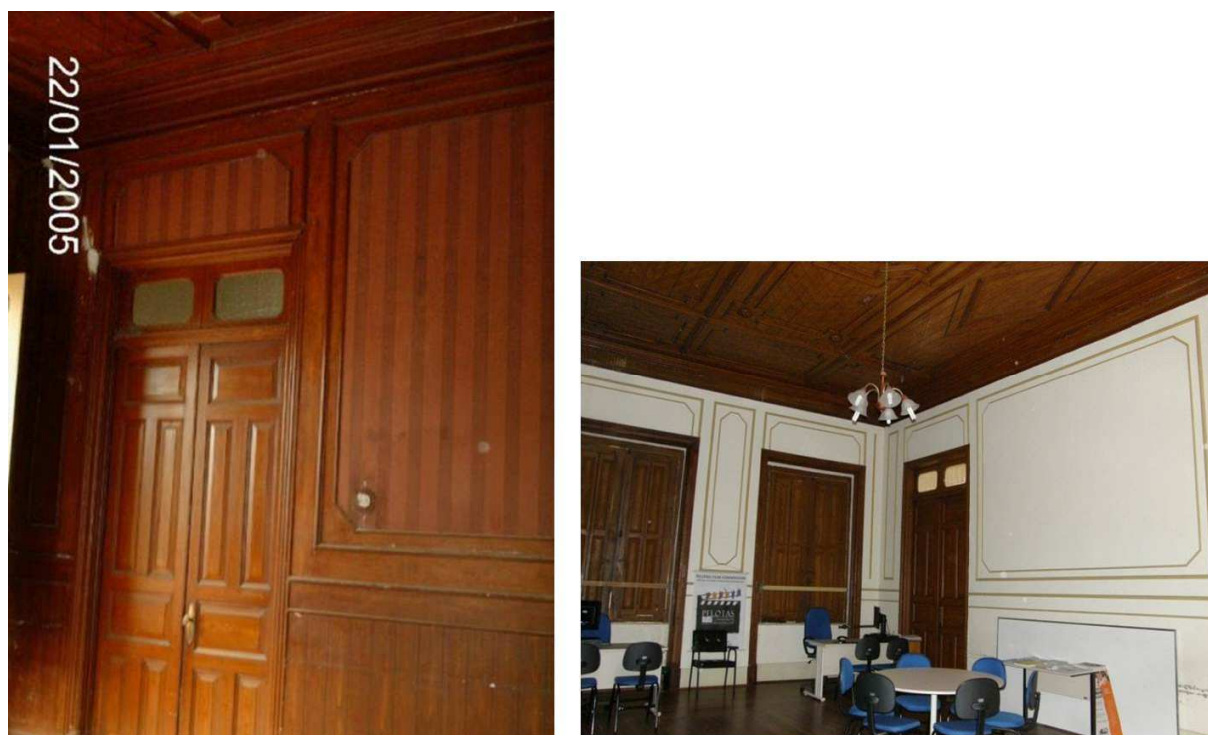



Figura 15 – (E) Marmoreado que fingia lambris de madeira e papéis de parede, na antiga residência do Senador Joaquim Augusto Assumpção. (D) A mesma sala após a restauração do prédio. Fonte: Fotos do autor, 2005 e 2015, respectivamente.

Essas decorações foram eliminadas quando da restauração do edifício destinado a uma nova função pela UFPel, como sede do Curso de Turismo (ROZISKY, GALLI e SANTOS, 2015). O marmoreado foi comum nos rodapés de madeira dos principais cômodos das residências pelotenses, ainda existentes em muitos casarões, como no sobrado do Barão de Butuí e nos palacetes assobradados do Barão de São Luís e do Conselheiro Maciel. No último, chama atenção o marmoreado utilizado para fingir o mármore verdadeiro, também existente no local (Figura 16).

Figura 16 – (E) Marmoreado executado no rodapé de uma sala do casarão do Conselheiro Maciel. (D) A mesma técnica no rodapé do hall da escada do sobrado que pertenceu ao Barão de Butuí. Fonte: Fotos do autor, 2015.

Curiosamente, esta técnica foi utilizada em rodaforros, nos rodapés, nas ombreiras das portas e nos oratórios da cidade histórica de Tiradentes, em Minas Gerais, onde o procedimento é denominado de "faiscado" (Figura 17). Informação fornecida pelo guia do Museu Casa do Padre Toledo, que também consta no folder da Instituição.

Figura 17 – Detalhes do marmoreado no rodaforro e na ombreira de porta do museu Casa do Padre Toledo, na cidade de Tiradentes, em Minas Gerais. Fonte: Fotos do autor, 2014.

Exemplifica-se a resultante da técnica do estuque e das ornamentações pictóricas nos forros (Figura18) e paredes (Figura 19) dos ambientes principais de um casarão eclético de Pelotas erguido no ano de 1878, que originalmente serviu como residência do Conselheiro Francisco Antunes Maciel.

Figura 18 – Forros de estuque decorados em relevo. (E) Sala de festas. (D) Vista parcial sala de jantar. Antiga residência do Conselheiro Francisco Antunes Maciel. Arquitetura eclética. Pelotas, RS. Fonte: foto de Alexandre Mascarenhas, 2013.

Figura 19 – Paredes do hall da claraboia com decoração em escaiola e marmoreado. Antiga residência do Conselheiro Francisco Antunes Maciel. Arquitetura eclética. Pelotas, RS. Fonte: fotos Fábio Galli 2015

O requinte das ornamentações materializava o prestígio social, econômico, cultural e ideológico dos donos dos palacetes edificados. Quanto mais elaboradas as decorações das fachadas ou dos ambientes internos dos prédios ecléticos, de maior projeção social gozavam seus proprietários (SANTOS, 2007). A maneira de moldar ou esculpir, o saber fazer, o esmero e a minúcia do ofício de estucador e do pintor decorador ampliavam a suntuosidade das nobres construções. Os trabalhos mais elaborados eram mais caros. Logo os melhores artistas trabalhavam para os proprietários mais abastados, sendo que por vezes, o grau de

intelectualidade dos donos das casas influía nos requintes decorativos (VIEIRA, 2002). Muitas vezes, os estuques dos tetos e as pinturas dos ambientes interiores indicavam a função das salas. Por exemplo, nas salas de jantar as decorações dos forros apresentam imagens que exploram as formas de frutas, animais de caça, pratos e talheres (Figura 18 (D)).

O Inventário

Para o inventário dos bens integrados elencados neste trabalho partiu-se inicialmente do estudo das fichas institucionais já citadas no artigo, elaborando então, primeiramente uma para o levantamento dos forros de estuque e, posteriormente uma adaptação desta, para o as decorações pictóricas. Os exemplares escolhidos para aplicação do inventário foram definidos, pela qualidade das decorações e pela facilidade de acesso aos interiores dos casarões. O parecer técnico das ornamentações de cada ambiente se estruturou em dois eixos de análise: formal e iconográfica/iconológica. Foram selecionados nove exemplares, sendo estes de uso publico ou privado.

As fichas do inventário foram elaboradas com uma primeira parte que contempla informações pertinentes ao imóvel e uma segunda com características formais e técnicas de cada ambiente interno (Figuras 20 e 21).

INVENTÁRIO – FICHA C8-05

FORROS DE ESTUQUE COM DECORAÇÃO EM RELEVO NOS INTERIORES DE PRÉDIOS HISTÓRICOS

PARTE I – O IMÓVEL

ANTIGA RESIDÊNCIA CONSELHEIRO MACIEL – CASARÃO 8

LOCALIZAÇÃO:	**PROTEÇÃO:** (municipal, estadual, nacional)
Praça Coronel Pedro Osório, 8. Centro. Pelotas – RS	Tombamento federal
CRONOLOGIA:	**ESTADO DE CONSERVAÇÃO DO IMÓVEL:** (bom, regular, ruim, especificar)
1878 – ano de construção	Atualmente em bom estado de conservação. Recentemente restaurado.
AUTOR DO PROJETO: (profissão, nome, país de origem)	**DESCRIÇÃO DO IMÓVEL:**
Provavelmente José Isella, arquiteto, Itália	Prédio localizado em esquina possui duas fachadas distintas. Apresenta platibanda vazada com balaustrada, esculturas e vasos em faiança portuguesa.
ESTILO ARQUITETONICO:	
Eclético Historicista	
PROPRIEDADE e USO ATUAL:	
Universidade Federal de Pelotas – Museu do Doce (em implantação)	

FACHADA

PLANTA BAIXA | IDENTIFICAÇÃO DO FORRO: GABINETE - LAREIRA

PARTE II – CARACTERÍSTICAS FORMAIS E TÉCNICAS

O FORRO — DIMENSÕES: 5,01 x 4,18m

AUTOR: desconhecido	
ESTRUTURA: trama de madeira	
SUPORTE: provavelmente areia e cal	
TÉCNICAS DE RELEVO:	
X	MODELAGEM MANUAL
X	REPRODUÇÃO EM FÔRMAS
X	FRISOS E MOLDURAS DE CORRER
X	PRESENÇA DE COR
ESTADO DE CONSERVAÇÃO (bom, regular, ruim, especificar) Bom. Foi restaurado recentemente.	

A estucagem do forro do gabinete apresenta as seções ornamentais bem definidas, através de formas orgânicas emolduradas. São simétricas em relação aos dois eixos. A pintura realizada com diferentes cores ressalta as ornamentações elaboradas, que contrastam com as superfícies lisas.

1 - ORNAMENTO CENTRAL

2 - ORNAMENTOS DE CANTO

2a - ORNAMENTOS DE CANTO

3 e 4 - LATERAIS MAIORES e MENORES

5 - RODAFORRO

Figura 20 – Exemplo de ficha com inventario de forro de estuque. Fonte: Montagem da ficha do inventario do casarão 8, Cristina Rozisky

Figura 21 – exemplo de ficha com inventário de pinturas decorativas Fonte : montagem de ficha do inventário do casarão 8, Fabio Galli

Conclusão:

A proteção da integridade física dos bens materiais patrimoniais não é suficiente para sustentar uma política pública para a sua preservação. É preciso que existam sujeitos corajosos, dispostos e capazes, para assumirem o papel de interlocutores dessa forma de comunicação social, seja para contestá-la ou transformá-la. As políticas preservacionistas têm o objetivo de garantir o direito à cultura dos cidadãos. Cultura, nesse caso, entendida como aqueles valores que indicam e nos quais se reconhecem a identidade de uma comunidade, de uma região ou da nação (FONSECA, 2005).

Nesta etapa da investigação, realizada através do estudo dos conteúdos das Cartas Patrimoniais, das diferentes recomendações internacionais que dizem respeito aos inventários e à proteção dos bens integrados, percebeu-se a falta de revisão da legislação geral, como também da criação de instrumentos legais que reconheçam os valores destes bens materiais e, regulamentem os procedimentos referentes à tutela, à conservação, e à restauração dos mesmos. É desejável o (re) conhecimento pelos órgãos envolvidos com a preservação do patrimônio arquitetônico, como também pela sociedade local, de que os ornamentos agregados às caixas murais, às fachadas ou às superfícies murais e aos tetos dos ambientes interiores dos edifícios são fundamentais para a integridade dos prédios ecléticos historicistas, que constituem o patrimônio cultural pelotense e brasileiro.

É perceptível a necessidade do reconhecimento dos valores históricos, artísticos e técnicos desses artefatos, por parte dos governos federal, estadual e municipal, como também das comunidades em geral. Salienta-se a importância e a urgência da criação de uma política para a proteção dos bens integrados, como também para o estímulo e desenvolvimento de inventários que enfoquem esses elementos agregados à arquitetura, como forma de alavancar o desenvolvimento de projetos para a manutenção dos mesmos. Para a divulgação e atualização dos dados coletados em outros inventários já realizados, posto que a falta de amplo (re) conhecimento da existência e importância dos acervos de bens integrados, implica na negligência e na desvalorização destes ornamentos, com relação a outros bens materiais e imateriais.

Seria desejável a viabilidade da troca/apropriação de informações já identificadas e levantadas pelas instituições de proteção (inventários, diagnósticos, relatórios), para o direcionamento e a continuidade das ações futuras (pesquisas, inventários, conservação, gestão e promoção, restauração dos bens integrados). Da mesma forma, esses atos contribuiriam para a concepção e execução de um “sistema de buscas”, único e automatizado, que interligasse os vários bancos de dados existentes em diferentes instituições. Isto propiciaria maior discussão, a apresentação e a aprovação de novas propostas que complementassem a legislação vigente, quanto à proteção dos elementos inventariados e agregados à arquitetura.

Referências

GALLI, Fábio A. **Decorações Murais:** técnicas pictóricas de interiores. Pelotas. RS (1978-1927). Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural – Instituto de Ciências Humanas. Universidade Federal de Pelotas, 2015.

IPHAN, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Manual de preenchimento da ficha do Inventário nacional de bens móveis e integrados**. Brasília: IPHAN-DID, 2000.

ROZISKY, Cristina J. **Arte decorativa:** forros de estuque em relevo. Pelotas, 1876/1911. Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural – Instituto de Ciências Humanas. Universidade Federal de Pelotas, 2014.

SANTOS, Carlos Alberto Ávila. **Ecletismo na fronteira meridional do Brasil**: 1870-1931. 2007. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo – Área de Conservação e Restauro) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia, 2007.

ENTRE ESTUQUES, LADRILHOS HIDRÁULICOS E ASSOALHOS DE MADEIRA DA LOJA PARIS N'AMÉRICA

Marcia Cristina Ribeiro Gonçalves Nunes
Doutora / Universidade Federal do Pará – UFPA
marcianunes2011@gmail.com

A cidade de Belém começou a se organizar uma década após a fixação de seu forte, sendo dividida em dois núcleos: a Cidade, por onde surgiram as primeiras ruas, e a Campina, "por ser o campo ou subúrbio do núcleo primeiro povoado". É na Campina que, em 1626, foi aberto um caminho pelos capuchos de Santo Antônio que deu origem à Rua da Cadeia, depois conhecida como Ruas dos Mercadores. Esse perímetro posteriormente se estabeleceu como região comercial da cidade. O contato entre colonizadores e índios, cidade e floresta, terra e rios, negros e europeus, abriu precedentes para trocas materiais e simbólicas que formaram sua cultura. No universo do vestuário, essas trocas e intersecções são um modo de compreender um interessante panorama desses espaços em construção, uma história que se captura pelas ruas, por meio das mais diferentes "imagens", sejam elas textuais ou visuais (HAGE, 2017, p. 95).

Segundo a historiadora Sarges (2002, p. 31), "o período de 1870 a 1912 é o marco inicial da modernidade em Belém", conhecido como Belle Époque Amazônica. Em linhas gerais, foi o momento em que a economia extrativista da borracha gerou riquezas que possibilitaram um investimento em uma "infraestrutura material e intelectual" dos envolvidos nesse processo, e de muitos aventureiros, das mais variadas origens, que se mudaram para a região em busca desse novo "Eldorado". Na transição para o século XX, com o constante crescimento das exportações e os investimentos recebidos pelo espaço urbano, segundo observação de Sarges (2002, p. 163), "o cenário central da cidade vai ser transformado em espaço elegante e chique, por onde deveria desfilar a burguesia exibindo seu poder, luxo e riqueza". Ruas como João Alfredo e Santo Antônio ganharam calçadas de mármore. Nesses espaços, vinham se erguendo, desde a segunda metade do século XIX, os símbolos desse sonho inalcançável de transformar Belém em uma Paris nos Trópicos.

Ao andar pela Rua João Alfredo no despertar do século XX, clientes deparavam-se com lojas como A Formosa Paraense, inaugurada em 1864, e outras, como o Bazar Parisiense, Leão do Norte ou Louvre. Bem no começo da Rua Santo Antônio, ergueu-se imponente a loja Paris N'América. Francisco de Castro era um comerciante português apaixonado por Paris, trouxe de lá tecidos muito bem selecionados, chapéus, perfumes, roupas brancas, dentre outros para revender no Pará. O edifício Paris N'América, que outrora foi casa de moda francesa, era a representação de requinte e luxo para as altas classes sociais da época, sendo hoje considerado um patrimônio da cidade.

A loja Paris N'América foi fundada em 1870 por Francisco Pereira da Silva Castro, português, que chegou a Belém com 14 anos de idade. Alda Henriques (2013), bisneta de F. de Castro, conta que ele iniciou como caixeiro viajante. Sua visão de negócios era tal que fundou a loja iniciando sua atividade na Rua Santo Antônio com a Rua 13 de Maio, sendo a primeira firma comercial a se inscrever na Junta comercial em 1877, sob o número 001. Somente em 1906 inicia as construções do conhecido prédio. Para tal foi adquirido um terreno no quarteirão em frente ao "Largo da Misericórdia", atual Praça Barão do Guajará, no bairro de Campina. Assim, em 05 de setembro de 1906, começa a construção do que viria ser uma "casa de modas", em novo endereço: na Rua Santo Antônio nº132, para então ser finalizada em 1909. A loja F. de Castro era uma loja de tecidos e armarinhos nos dois primeiros andares (loja e sobreloja) e residência no terceiro andar. O sótão (antiga mansarda, a residência de empregados) era no quarto andar, onde ainda era possível ir até o mirante para avistar o cais, e assim estrategicamente ver a chegada das mercadorias. Foi o primeiro a trazer o luxo da França e fazer com que isso transbordasse pelas ruas de Belém de forma intensa (GARCIA, 2007).

Figura 1: Francisco de Castro a esquerda e a direita com sua filha e esposa. Fonte: acervo pessoal da família Henriques.

Figura 2: Bilhete Postal do prédio Paris N'América, sem data. Fonte: Acervo pessoal da família Henriques, 3ª geração após Francisco de Castro.

Figura 3: Anuncio Paris N'América, 1908. Fonte: Laemmert, 1908. In: Almanak Administrativo Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro 1891 a 1940 (BIBLIOTECA NACIONAL).

Francisco de Castro teve um sócio, Jeronymo Cardozo Botelho, envolvido na construção deste empreendimento inovador para a cidade. Este fato se confirma com um documento encontrado no acervo da Família Henriques, o qual ambas as partes assinam o contrato de sociedade, registrado na extinta Junta Comercial de Belém em 1877. No papel, consta a informação que F. de Castro teria o direito de residir nos andares superiores da loja, assim como a obrigação de cuidar diretamente do estabelecimento, enquanto Botelho cuidava dos assuntos administrativos (FERREIRA, 2015, p. 5-6)

Nesse período, as lojas de departamentos surgem como um desses novos espaços dedicados às mulheres. Assim, segundo Rita Andrade (apud Garcia, 2007), o conceito de loja de departamentos surge entre 1830 e 1840 na França e na Inglaterra, criados especificamente para que se cultivassem e despertassem o desejo pelo luxo. F. de Castro fez a diferença, utilizando-se da ideia de luxo e glamour em suas vendas, transformando o Paris N'América em uma loja de magasins de nouveautés (grandes magazines), o que em 1840 se conceitua como:

> [...] butiques que reuniam mercadorias diversas – que se resumiam [...] aos tecidos e objetos de luxo – drapeados, forros para decoração, botões, luvas e peças confeccionadas, como robes de chambre, xales e, ocasionalmente, acessórios, sombrinhas e armarinhos (BONADIO, 2008, p. 48).

A maioria dos projetos arquitetônicos e urbanísticos construídos durante a *Belle Époque* paraense levam a assinatura de engenheiros e arquitetos estrangeiros, assim como a mão de

obra. Para concepção do projeto arquitetônico Francisco de Castro importou de Paris o projeto desse palacete e as obras se fariam sob o comando de Raimundo Viana, um dos estetas da época (BASSALO, 2008, p. 120-121). Novidade, audácia e modernidade pontuaram o projeto dessa casa comercial numa arquitetura adaptada às necessidades do comércio e à residência particular do proprietário. F. de Castro inspirado nas *Galeries Lafayette*, cria seu "empório de luxo" numa imagem espetacular: uma escadaria central de ferro importada, lustres de cristal, vitrinas e um elevador interno, onde a abundância e o luxo das mercadorias atraía a atenção dos clientes se estabelecendo como centro de consumo da alta elite paraense feminina, que participava de um conjunto de eventos sociais, como recitais e festas (Hage, 2017, p. 99).

O ecletismo será o símbolo da modernidade na representação arquitetônica das mudanças de comportamento trazidas pela riqueza do ciclo da borracha. A construção se beneficiava de novas técnicas e materiais, adotava novas maneiras de implantação e organizava-se de maneira diferenciada nos interiores. O *art nouveau* apareceu, como detalhe nas fachadas, mas, sobretudo, como decoração interna, utilizada inicialmente em prédios públicos e depois reproduzida na arquitetura privada. Dessa feita, na construção do palacete de Francisco de Castro, nos dois primeiros andares onde funcionava o grande magazine na decoração interna era possível identificar várias artes decorativas, bem como suas tipologias, técnicas e evolução estilística. No interior da loja o maior destaque é uma monumental escada *art nouveau* confeccionada em ferro fundido na França. Estrutura em aço importada da Escócia (Glasgow), a escada em estilo *art nouveau* cujo degraus e corrimões, lançados em duas sinuosas curvas, se encontram a altura do mezanino; o lustre, espelhos e vidrarias são de origem francesa. O piso de cerâmica desenhada veio de Berlim; os tetos foram todos trabalhados em estuque a gesso. Os azulejos e as pedras são portugueses, estas procedentes de *Lioz*; a louça inglesa; da Amazônia estão presentes todas as esquadrias, confeccionadas em acapu, e os pisos da sobreloja feito de acapu e pau-amarelo.

Será no interior dos dois primeiros pavimentos, onde funcionava o grande magazine Paris N'América, que se destacam os elementos decorativos fixos e integrados que foram objetos de identificação na fase inicial da pesquisa na análise arquitetônica, no mapeamento e na reconfiguração gráfica dos seguintes elementos: forros em estuque e pisos em ladrilhos hidráulicos e de madeira entalhada. O artigo visa apresentar o resultado dos elementos identificados na fase inicial do trabalho de campo e da iconografia de diversas fontes e, por fim fazer uma análise da representatividade dos materiais e técnicas advindos nessa época de

modernidade. Fase notadamente marcante com grande influência europeia através importação de materiais onde é possível entender a ornamentação fixa de cada espaço dentro de sua distribuição interna dos vários ambientes deste palacete. A metodologia utilizada foi através de visitas a campo nas tomadas fotográficas; na sequência, organização dos dados documentados em apoio a realização de desenhos digitais; e por fim, classificação dos elementos decorativos fixos na produção de fichas de registro fotográfico e documental.

"As denominações de ornamento, ornamentário, ornamental, ornamentação, ornamentistas, etc. se derivam do verbo latino ornar, que significar adornar. O ornamento é o adorno artístico; a ornamentação, é atualização da mesma; o ornamentista, é o artista que adorna; ornamental quer dizer o adorno artisticamente ao que se refere a ornamentação; ornamentária ou teoria de ornamentação é o conceito global da arte decorativa. Como a ornamentação se estende a inúmeros assuntos, e que a índole desta pode ser extraordinariamente variada, sem que por isso seja arbitrária, claro está que a arte da ornamentação constitui uma disciplina vasta e importantíssima. Seu conhecimento é uma necessidade para o artista plástico; para a educação geral, um interessante fator instrutivo e de cultura histórica" (MEYER, 1929:01).

As definições de ornamento acima descritas fazem parte do entendimento de F. S. Meyer na sua expoente obra "Manual de Ornamentatión: ordenado sistematicamente para uso de dibujantes, arquitectos, escuelas de artes y ofícios y para los amantes del arte", onde o autor deixa claro que a ornamentação se estende a inumeráveis assuntos e sua essência varia em torno do conhecimento e da cultura histórica.

A Ornamentação Do Estuque

Sobre a TÉCNICA DO ESTUQUE os dicionários de arquitetura nos informam sobre o termo estuque: "argamassa que depois de seca adquire grande dureza e resistência ao tempo. É usado em revestimento ou ornatos de tetos ou paredes e na execução de cornijas. Em geral é feito com gesso ou cal fina e areia, algumas vezes misturado com pó de mármore. Quando usado em ornatos é feito à mão e com auxílio de moldes. O ornato feito com estuque é chamado de estucado. Nome dado aos forros ou paredes divisórias feitos com armação de tela de arame

trançado revestida com argamassa em cuja composição entra gesso (LIMA, 1998, p. 244). De acordo com as citações, estuque é tanto uma argamassa de revestimento de paredes e tetos, quanto uma técnica construtiva empregada para a edificação de muros ou de paredes ou forros internos das edificações.

O desenvolvimento da técnica de estucaria se aprimorou a partir do período clássico na antiguidade grega e, sobretudo, na romana. Deve-se, portanto aos romanos a divulgação e valorização da técnica ao longo dos anos, já que eles utilizaram o estuque para cobrimento e acabamento de alvenarias em pedra, como pilastras e colunas, recebendo algum trabalho em policromia artística ou lisa e, principalmente, usaram-no como elemento decorativo em paredes e forros de teto, criando in loco esculturas manualmente executadas com argamassas diversas. A disseminação do oficio, sobretudo no Renascimento, no período barroco e no ecletismo, contribuiu para a evolução, invenção e concepção de numerosas técnicas que utilizaram materiais distintos, como o pó de mármore, a cal, o gesso, areia bem fina, pigmentos naturais e o uso do cimento tipo Portland, já no século XIX (NOBLE, 2011, p.2). Para restauradora Márcia Guidoti[1] o que diferencia o estuque empregado nas paredes externas, daquele utilizado nas paredes internas dos prédios, é a composição das argamassas, uma vez que no estuque das paredes exteriores, a argamassa era resultante da mistura de cal, areia e água, sendo acrescentadas, algumas vezes, uma pequena quantidade de pó de mármore, que viria a garantir maior resistência ao estucado. A partir do advento do cimento, ele foi sendo incorporado à mistura externa (NOBLE, 2011, p.2) [2].

Por influência europeia, os estuques das casas brasileiras do século XIX e início do século XX assumiram belas formas nas mãos de verdadeiros mestres do ofício. Nos amplos salões e quartos de pés direitos altos, os tetos ofereciam a visão de baixos-relevos brancos ou pintados: grandes medalhões circulares ou ovais ou quadriláteros com outras formas inscritas (de cujo centro pendia o lustre) irradiavam motivos florais e outros; os cantos, também ornamentados

---

[1] Restauradora pelotense de estuque Márcia de Pauli Guidoti.

[2] Para pequenos embelezamentos decorativos, tais como grinaldas de folhas, frutos, figuras e emblemas heráldicos, a decoração modelada permitia a repetição. O gesso de Estuque de Paris permitia a produção de pormenores com arestas vivas já que era mais resistente do que a cal e fazia presa antes de ser retirado dos moldes. Além disso, a moldagem com cal demora mais tempo do que usando-se o Estuque de Paris, porque a cal tem que ser usada muito espessa e tem que ser apertada contra o molde. Mesmo assim, encontramos no século XVIII trabalhos em que as modelações foram feitas com cal e não com gesso. A sua vantagem é que, depois de ser retiradas dos moldes, podem ser deformadas e ajustadas enquanto ainda estão moles, permitindo variações menores nos pormenores entre uma modelação e outra. O emprego da cal e do gesso em casos diferentes pode ter sido parcialmente relacionada com tradições locais, mas também pode ter a haver com a disponibilidade destes materiais (RATICLIFFE, 2003, p.2).

segundo o destino de cada cômodo, ostentavam cornucópias, cupidos, instrumentos de música, etc. com grande profusão de detalhes (MOUTINHO, 2011, p. 161).

Na análise arquitetônica dos forros no edifício Paris N'América, o trabalho dos mestres de obra Salvador e Mesquita foi fiscalizado pelo engenheiro Raimundo Viana. Nos dois pavimentos pertencentes a loja, enfocamos a técnica do estuque por meio dos elementos bidimensionais moldados em relevo, produzidos com argamassa de cal, areia e gesso, material requintado, delicado e sensível às intempéries, sendo representadas figuras geométricas, orgânicas e motivos florais. O emprego do estuque utilizou a técnica construtiva que consistia de fasquiados de madeira, fixados diretamente no madeiramento de vigamento, no sentido perpendicular a essas peças, sobrepostos a estrutura metálica com perfis de peças em "I" para sustentação do mezanino e colunas de ferro que começavam no pavimento térreo e terminavam na sobreloja.

No andar térreo a decoração do teto é de plano único com divisões em quadrantes ocupando uma área de 268,90m². Composição de forro retangular simétrico com vão aberto para o mezanino. Seis quadrantes compostos de elementos decorativos de florões centrais em estuque de relevo, ornatos de cantos com florões em relevo e meio florões na extensão dos frisos laterais. A técnica de relevo se dava por reprodução em formas, frisos e molduras de correr.

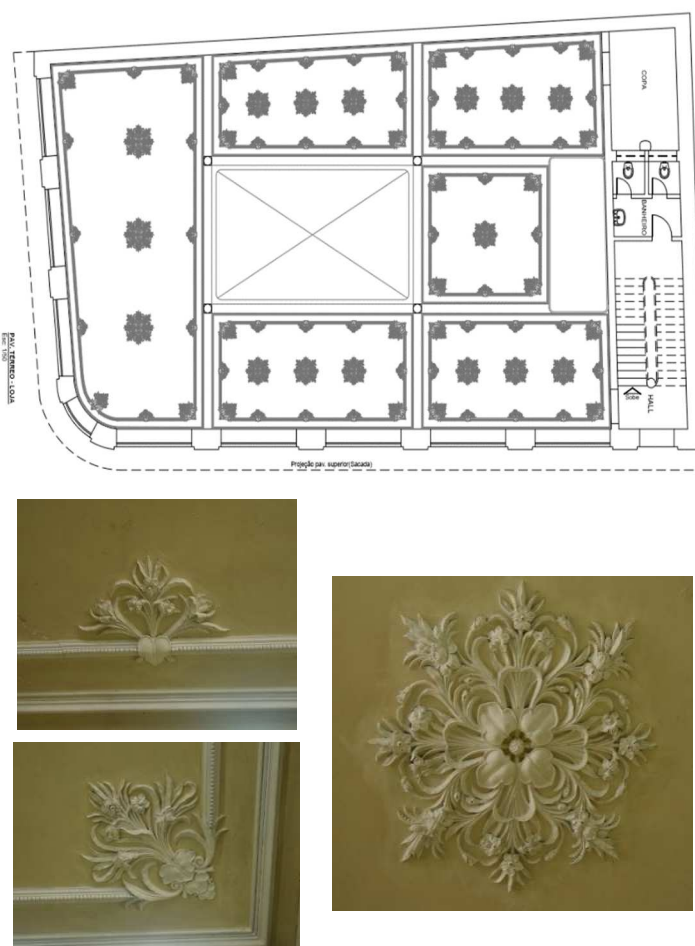



Figura 4: Planta do forro do pavimento térreo da loja dividida em seis quadrantes. Detalhe dos estuques de relevo do florão central, dos ornatos de canto com florões e do meio florão sobre os frisos. Fonte: Desenho M2N Arquitetura Ltda.

No pavimento térreo temos um espaço vazio que dá acesso ao mezanino e sobre o contorno dessa superfície a estucaria foi agregada. A pintura aplicada é acrílica com fundo na cor amarelo pastel e estuques em relevo na cor branca PVA.

No 1º pavimento – sobreloja, a decoração do teto é de plano único com divisões em quadrantes totalizando uma área de 307,40m². Composição de forro retangular simétrico. Nove quadrantes compostos de elementos decorativos geométricos em estuque de relevo nos cantos e no centro florão; apenas o florão do centro do mezanino pendia o lustre de cristal.

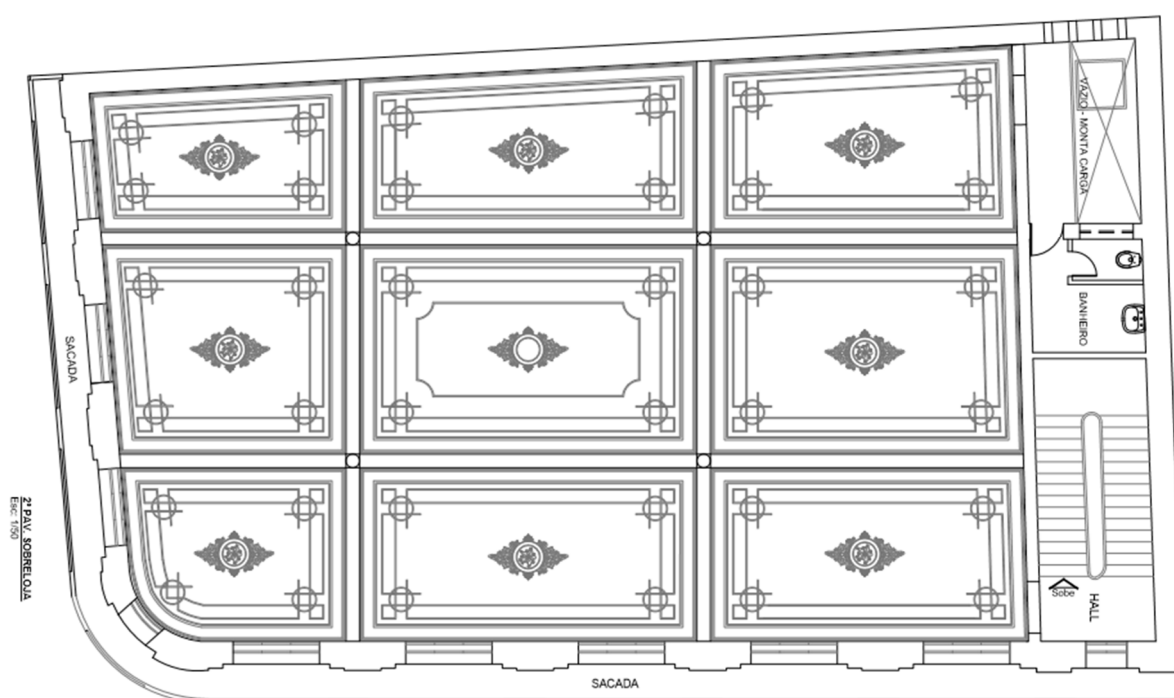



Figura 5: Planta do forro do 1º pavimento - sobreloja loja dividida em nove quadrantes.
Fotografias do forro do 1º pavimento - sobreloja. Fonte: Arquivo M2N Arquitetura Ltda.

A técnica de relevo se dava por reprodução em formas, frisos e molduras de correr. A pintura aplicada é acrílica com fundo na cor amarelo e estuques em relevo na cor branca PVA. Abaixo apresentamos o modelo seguido da ficha de levantamento sobre os ornatos do forro e piso presentes na edificação em estudo.

EDIFICAÇÃO: PARIS N'AMÉRICA - ORNATO DE TETO	
CONSTRUÇÃO: 1906 à 1909	**Arquiteto Responsável**: não encontrado **Executor Responsável:** Engº Raimundo Viana **Mestres de Obra:** Salvador e Mesquita
FICHA DE LEVANTAMENTO: Nº PAF 001/2017	**AMBIENTE:** Salão da Loja - térreo
REVESTIMENTO DE TETO: Elemento: Forro Decorado / Tipo Estuque	
INFORMAÇÕES TÉCNICAS DE ORNAMENTAÇÃO	
Função na época da construção: Salão de vendas de tecidos	**Função no dia do levantamento:** Salão de vendas de tecidos
Localização: (X) Térreo ( ) 1º Pavimento ( ) 2º Pavimento ( ) 3º Pavimento	**Planta:** 2 1 6 3 5 4
Descrição: Forro retangular simétrico com vão aberto de mezanino. Seis quadrantes compostos com florões centrais em estuque de relevo, ornatos de cantos e laterais com florões em estuque de relevo e frisos laterais.	**Estado de conservação:** ( ) Excelente (X) Bom ( ) Regular ( ) Ruim ( ) Péssimo ( ) Restaurado
Alterações visíveis: (X) Manchas de umidade ( ) Sujidade ( ) Abaulamento ( ) Descolamento ( ) Desagregação (X) Microfissuras ( ) Lacuna ( ) Refazimento ( ) Outros	
Composição: ( ) Plano único ( ) Vários planos (X)Plano único com quadrantes	**Dimensão:** A= 268,90m²
Dimensão dos Quadrantes: 06 1- 4.52X7.30; 2- 4.14X8.21; 2- 5.29X5.19; 4-4.13X7.52 5- 4.08X8.06; 6- 6.16X13.55	**Dimensão de Planos:** Não consta
Conformação: ( ) Sangueado ( ) Cúpula ( ) Abóboda	**Estrutura:** (X) Fasquiado (X) Outro : estrut. metál
Suporte: (X)Gesso, cal e areia ( ) Cimento, cal e Areia	**Elementos Decorativos:** ( ) Pintura (X) Relevo
Pintura: (X) Pintura lisa ( ) Pintura estêncil ( ) Pintura artística	**Técnica de Pintura:** ( ) PVA (X) Acrílica ( ) Óleo ( ) Douramento
Relevo: ( ) Guirlandas (X) Florão central (X) Flores ( ) Folhas ( ) Concheados ( ) Rendilhados (X) Outros: frisos	**Técnica de Relevo:** ( ) Modelagem manual (X) Reprodução em formas (X) Frisos e molduras de correr
Cores: Fundo amarelo e estuques em relevo em branco	**Estilo Arquitetônico:** eclético Resp. Levantamento: Francianny Moraes

Figura 6: Modelo de Ficha de Levantamento – Ornato de teto. Fonte: Desenho M2N Arquitetura Ltda.

No ecletismo arquitetônico da Belle Époque em Belém, o estuque foi amplamente utilizado como revestimento de paredes e tetos e, de aplicação de elementos ornamentais realizados com diferenciadas argamassas sobre as superfícies murais. Como colocaram Corona & Lemos (1972, p.208): “(...) Com o estuque são feitos altos e baixos relevos, ornatos, cornijas, florões, (...) a mão livre ou com o auxílio de moldes”. Sobre os componentes do estuque, os mesmos autores complementaram: “(...) são empregados vários materiais, principalmente o pó

de mármore, a areia, a cal, o cimento, o gesso, a greda, além da água necessária e, algumas vezes, da cola”.

A Ornamentação Do Ladrilho

A origem do ladrilho hidráulico remonta aos antigos mosaicos bizantinos, criados para decorar pisos e paredes, assim como para expressar a arte e a religiosidade e educar os fiéis que não recebiam uma “instrução escolar”. Essas peças foram largamente aplicadas na Europa como revestimento de parede e piso, de áreas frias. Foram também muito usados no Brasil, sendo importados de Portugal, da França e da Bélgica.

Ladrilho é uma placa de cerâmica, cimento ou, mais raramente, outros materiais prensados com formas geométricas ajustáveis umas às outras, que é usada como revestimento de pisos e paredes como elemento decorativo. As peças geralmente são quadradas ou retangulares, justapostas nos dois sentidos, formando superfícies lisas ou repetem motivos rigorosamente concatenados. Para Moutinho (2011, p. 240) os ladrilhos de cimento, produzidos industrialmente, são chamados de ladrilhos hidráulicos. Foram adotados na Europa no séc. XIX, tendo seu colorido discreto e se unem em desenhos geométricos, largamente importados no Brasil. No fim do século XIX, os segredos das técnicas de manufatura do ladrilho foram transmitidos aos imigrantes residentes no Brasil, e então começaram a ser instaladas em São Paulo as primeiras fábricas, tendo seu auge nas décadas de 1930 e 1940. Em Belém eles já eram exportados desde o final do século XIX e muito difundidos nas duas primeiras décadas do século XX.

No edifício Paris N’América o piso do pavimento térreo é decorado com cerâmica alemã medindo cada peça 20cmX20cm como se fosse um tapete revestindo toda a área da loja. As bordas decoradas com motivos de talos entrelaçados, folhas estilizadas e dragões - medem aproximadamente 60cm de contorno. Possui um rodapé, tipo uma barra de ladrilho cerâmico com aproximadamente 60cm de altura bordeando a loja no térreo. As cores predominantes são marrom, azul, bege, caramelo, branco e vermelho queimado.

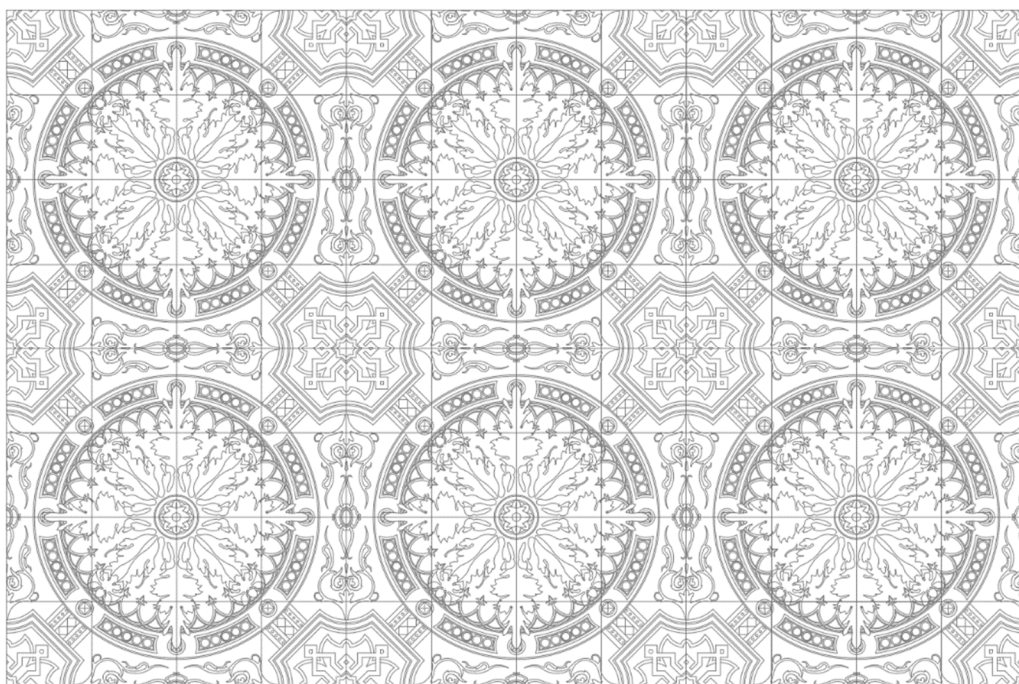
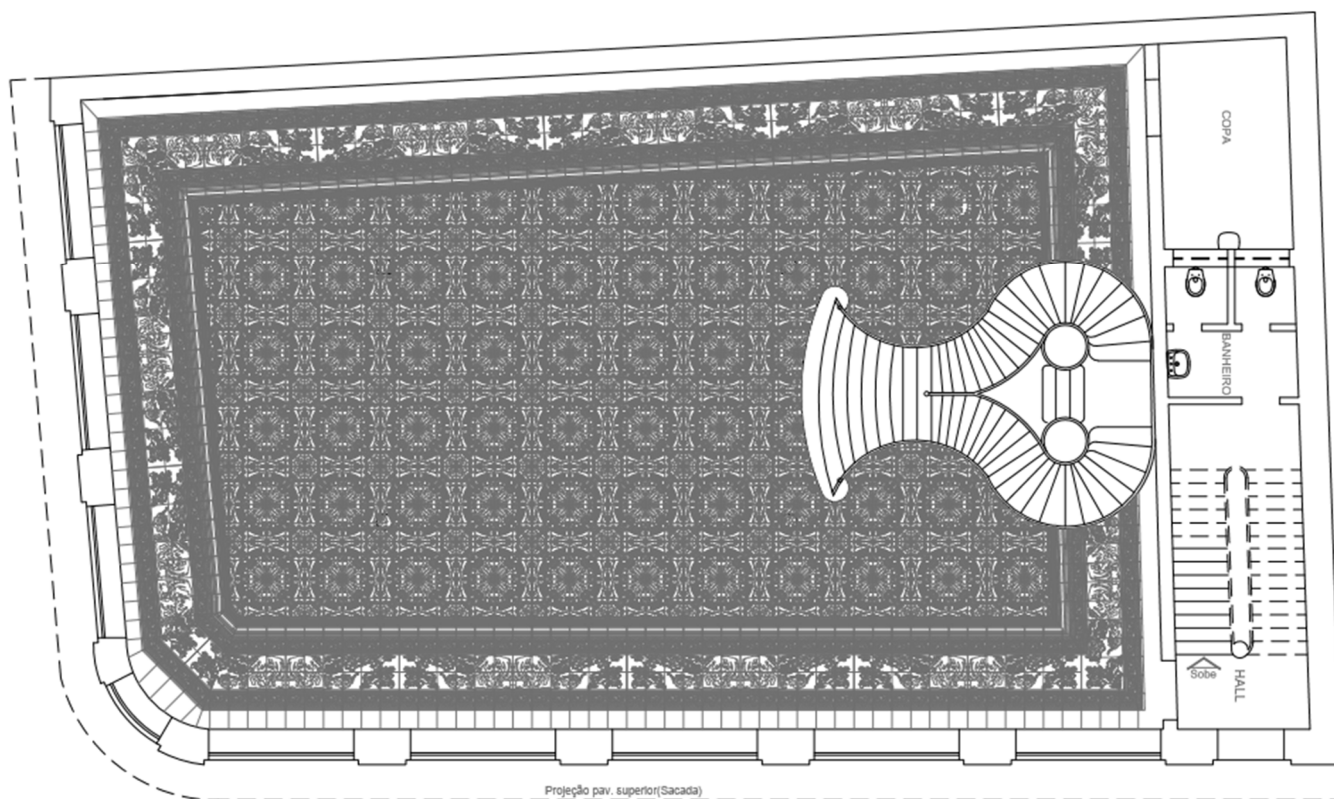



Figura 7: Planta do piso do pavimento térreo e ladrilho hidráulico. Detalhe do tapete interior.
Fonte: Desenho M2N Arquitetura Ltda.

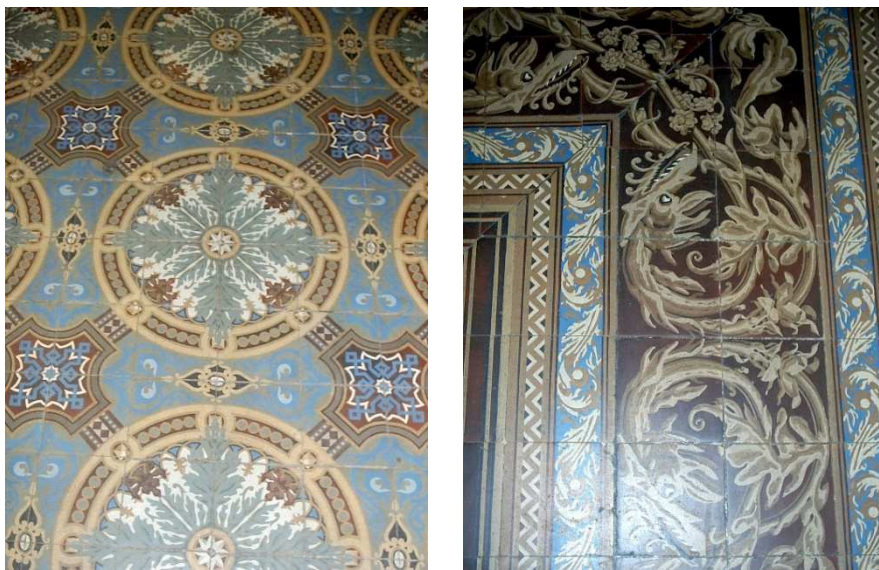



Figura 8: Fotografia do ladrilho hidráulico parte interna e da tabeira com motivos de talos entrelaçados, folhas estilizadas e dragões. Fonte: Desenho M2N Arquitetura Ltda.

A Ornamentação Do Assoalho De Madeira

No caso das madeiras, as inovações estão relacionadas ao melhor aparelhamento das peças, alcançando um maior apuro formal e maior refinamento nos detalhes e encaixes (difunde-se o encaixe macho-e-fêmea), característica marcante deste fim de século XIX devido ao aparecimento das serrarias mecânicas.

Estes refinamentos técnicos ampliam o leque de possibilidades formais, onde os pisos podem formar um sem número de desenhos decorativos, auxiliando assim, na ornamentação dos ambientes internos, sejam eles em tabuado, parquets ou tacos. No decorrer do século XIX, utilizava-se com frequência o pinho-de-riga, a peroba do campo ou o ipê, mas também madeiras como o jequitibá rosa e o pinho nacional, todas madeiras de lei. O assoalho de madeira são tábuas corridas longas justapostas de maior ou menor largura (MOUTINHO, 2011).

No Paris N'América todos os materiais são importados. Exceto a madeira presente nos pisos da sobreloja, 2º e 3º pavimentos – todas vieram da região amazônica. Bem como todas as esquadrias do palacete. Eram utilizadas as madeiras acapu e pau amarelo. Os rodapés e escadas internas também eram de madeira. O piso do mezanino é de tábuas corridas - do tipo "meia madeira/meio fio" – em acapu e pau amarelo com motivos geométricos em vários quadrantes.

O piso desse salão recebeu vários desenhos geométrico distintos, com rodapés altos de aproximadamente 60cm de altura com almofadas de madeira – appliques.

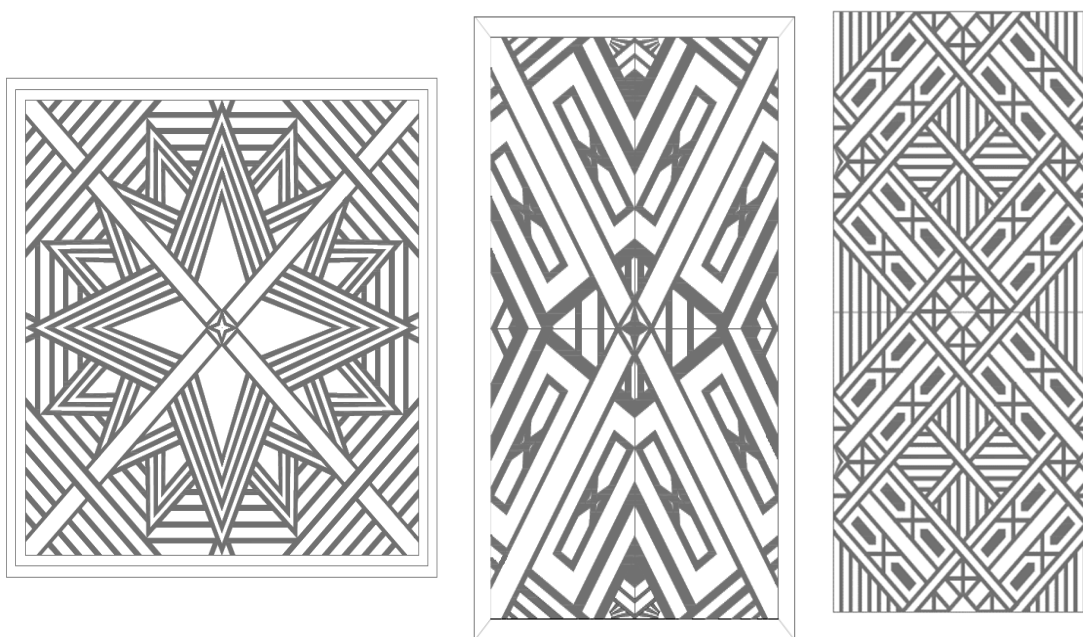
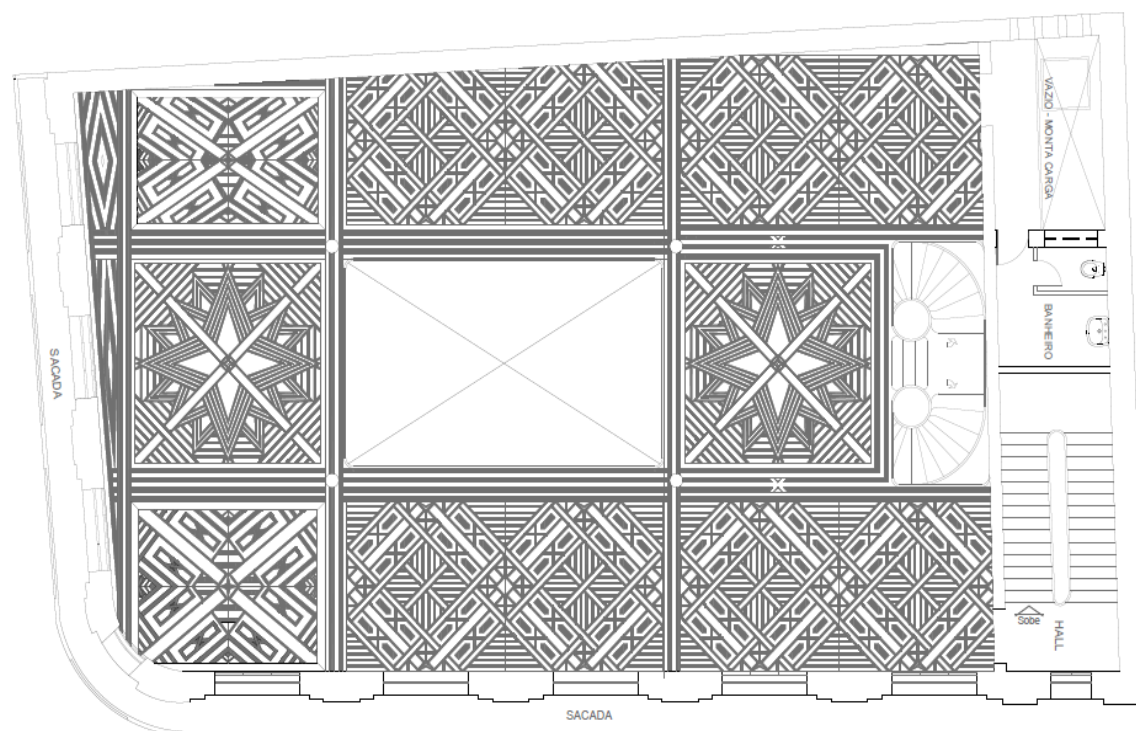



Figura 9: Planta de paginação de piso da sobreloja. Fonte: Desenho M2N Arquitetura Ltda.

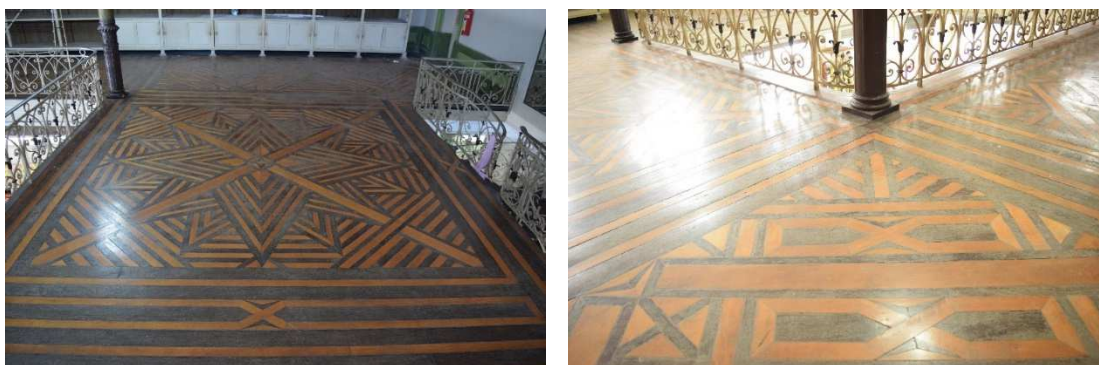



Figura 10: Fotografia do assoalho de madeira em tábuas corridas em acapu e pau amarelo. Fonte: Desenho M2N Arquitetura Ltda.

Conclusão

O artigo visa apresentar o resultado dos elementos identificados na fase inicial do trabalho de campo e da iconografia de diversas fontes e, por fim, fazer uma análise da representatividade dos materiais e técnicas advindos nessa época de modernidade. Fase notadamente marcante com grande influência europeia através importação de materiais onde é possível entender a ornamentação fixa na distribuição interna dos vários ambientes deste palacete.

A análise dos elementos estudados tem como resultado marcar na arquitetura eclética a utilização dos materiais e das técnicas inovadoras – estuque de interior, o ladrilho hidráulico e o assoalho de madeira como elementos ornamentais dessa edificação. A variedade das composições da estucaria e a variação na utilização entre o cimento e gesso; a variedade dos diversos pisos ampliou o ecletismo historicista da arquitetura de Belém e, contribuiu para externar o poder econômico da elite da borracha durante o período estudado. As novas técnicas executadas pelos artífices fazia-se possível porque eram copiadas de catálogos importados.

Os arranjos ornamentais enriqueceram o edifício, como também revelaram o prestígio das diferentes casas comerciais, o domínio político e social que gozava o proprietário do prédio Paris N'América.

Referências

BASSALO, Célia Coelho. Art Nouveau em Belém. Brasília: Iphan/Programa Monumenta, 2008.

BONADIO, Maria Claudia. Moda e sociabilidade: mulheres e consumo na São Paulo dos anos 1920. São Paulo: Editora Senac, 2007.

BRAGA, João; PRADO, Luís André do. História da moda no Brasil: das influências às auto referências. São Paulo, SP: Pyxis Editorial, 2011.

CORONA, Eduardo & LEMOS, Carlos. Dicionário da arquitetura brasileira. São Paulo: EDART, 1972.

FERREIRA, Maria Henriques; HAGE, Fernando. Comércio e consumo de moda em Belém: Paris n'América e o início do século XX. 1º Colóquio de Moda – 8ª Edição Internacional 2º Congresso Brasileiro de Iniciação Científica em Design e Moda. 2015

FOGG, Marnie. Tudo sobre moda. Rio de Janeiro: Sextante, 2013.

HAGE, Fernando. Vestuário e história pelas ruas de Belém. Publicações. Disponível em: https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/143. Acesso em 02.06.2017.

HENRIQUES, Alda. Entrevista. 2013.

GARCIA, Carol. Selva Chic. L'Officiel, São Paulo, n. 11, ano 1, p. 142-143, agosto 2007.

LAEMMERT, Eduardo Von/editor. Annuário Administrativo, Agrícola, Profissional, Mercantil e Industrial. Rio de Janeiro, ano 65, p. 742, 1908. IN: Almanak Administrativo, Mercantil E Industrial Do Rio De Janeiro - 1891 A 1940 (Biblioteca Nacional). Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib= 313394&PagFis=35766. Acesso em: 26/10/2014.

LIMA, Cecília Modesto; ALBERNAZ, Maria Paula. **Dicionário Ilustrado de Arquitetura**. São Paulo: Pro Editores, 1998.

MEYER, F.S. Manual de Ornamentatión: ordenado sistematicamente para uso de dibujantes, arquitectos, escuelas de artes y ofícios y para los amantes del arte. 11ª edição. Barcelona: Editorial Gili S.A., 1929.

MOUTINHO, Stella Rodrigo Octávio. Dicionário de artes decorativas & decoração de interiores. Rio de Janeiro: Lexikon, 2011.

NOBLE, André Winter; VALENTIM, Jailson dos Santos. **Elementos funcionais e ornamentais das fachadas ecléticas pelotenses: 1870-1931.** Estuques.Um olhar sobre o banco nacional do comércio. Centro de Artes. Universidade Federal de Pelotas. 2011.

RATICLIFFE, Tim. O emprego de estiques de gesso. www.buildingconservation.com. Acessado em: 25.maio.2017.

SARGES, Maria de Nazaré. Belém: riquezas produzindo a Belle Époque (1870-1912). Belém: Paka-Tatu, 2002.

ARTE E MEMÓRIA: BENS INTEGRADOS DO SOLAR SALDANHA EM SALVADOR, BAHIA

Maria Herminia Olivera Hernández
Doutorado/Escola de Belas Artes/UFBA
herminia234@yahoo.com.br

Introdução

Este estudo propõe analisar os bens integrados do Paço do Saldanha, concentrando a atenção na sua portada monumental (Figura 1), cujo risco, filiado à tradição de fachadas-retábulo, é atribuído ao mestre carpinteiro Gabriel Ribeiro, nos painéis de azulejos nas cores branco e azul, que seguem as tipologias azulejares da época, de padrões figurativos, que se encontram no espaço da Capela e tapete nas outras áreas, e também nos demais elementos que, na composição visual dos ambientes, perpetuam a expressividade deste notável exemplar dos solares baianos setecentistas.

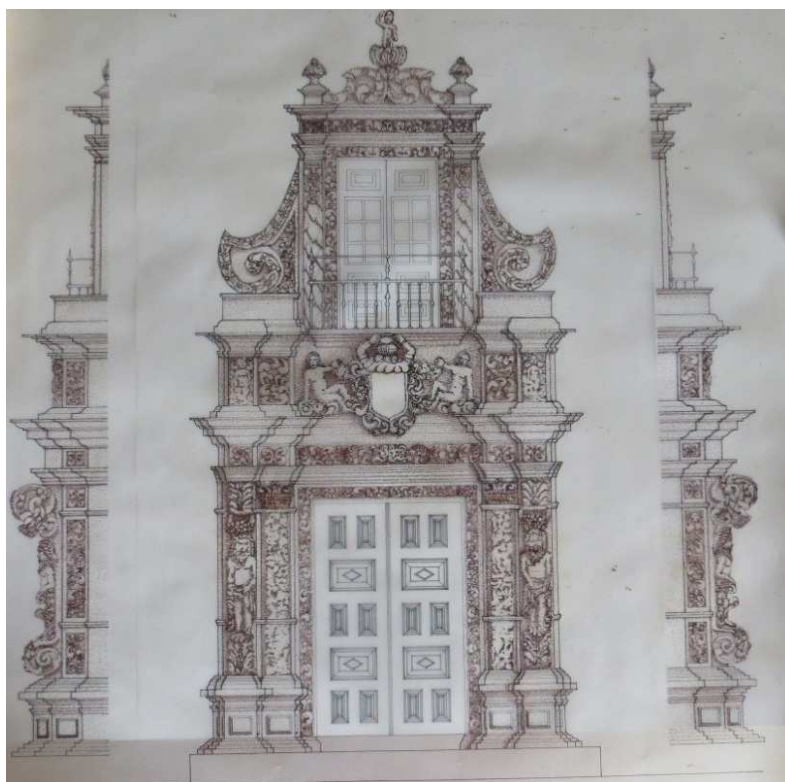



Figura 1: Detalhe portada do Paço do Saldanha. Fonte autoral.

O Paço do Saldanha, situa-se na Rua Guedes de Brito[1], esquina Saldanha da Gama[2], em setor próximo à Praça da Sé, que integra o atual centro histórico da Cidade de Salvador. O edifício ocupa uma parcela significativa do quarteirão em que está inserido e seu entorno é formado basicamente por sobrados oitocentistas que compõem a ambiência da área. Sua localização privilegiada (Figura 2), o colocava, desde os primórdios da Cidade a pouca distância de seu centro e vizinho das principais instituições políticas, e religiosas da época, a exemplo da Casa de Câmara e Cadeia, Igreja da Sé e Santa Casa da Misericórdia, bem como de outras moradias das elites baianas.

Figura 2: Localização do Paço do Saldanha. Fonte: (GOOGLE, 2017).

Foi construído em 1699, pelo Coronel Antônio da Silva Pimentel, no terreno de umas casas, que em junho, do mesmo ano, tinha comprado à Venerável Ordem Terceira do Carmo de Salvador. O Coronel era casado com D. Isabel Maria Guedes de Brito, ambos descendentes e herdeiros de famílias abastadas, de origem portuguesa. Em 1706 com a morte do Coronel, o patrimônio passa as mãos da sua esposa, que falece em 1733, deixando os bens com sua filha D. Joana da Silva Caldeira Pimentel Guedes de Brito, quem esteve casada com D. João de Mascarenhas e depois com D. Manuel Saldanha da Gama, filho de um vice-rei na Índia. No ano

[1] Inicialmente denominada Rua das Flores, depois de Paço do Saldanha e atualmente de Guedes de Brito (MATTOS, 1971).
[2] Inicialmente chamada de D. José, depois de Liceu e na atualidade de Saldanha da Gama (MATTOS, 1971).

de 1762, com a morte de D. Joana, o marido toma posse do patrimônio, adota o nome da mulher e retorna a Portugal em 1764 (AZEVEDO, 1984).

Em 1770, o edifício que se encontrava incluído na relação de bens de D. Manuel Saldanha da Gama é colocado à venda para pagamento de dívidas de seu proprietário, e a Santa Casa da Misericórdia que havia tensionado sua aquisição desiste de arremata-lo devido a seu estado de conservação que ameaçava ruína. Na década seguinte o imóvel passa, por adjudicação, a Santa Casa, que a partir de então assume sobre ele todos os direitos de domínio e posse, ficando a realização das obras de recuperação sob os cuidados do mestre carapina Antônio da Costa Barbosa (MATTOS, 1971, p.35).

Anos depois, em 1791, o edifício foi vendido ao comerciante capitão-mor Simão Alvares da Silva[3], quem fez obras de ampliação e reparos. Com seu falecimento, o Paço do Saldanha passa para sua esposa, D. Maria Joaquina Pereira de Andrade e Silva e desta, em 1856 para seu genro José Joaquim de Carvalho Albuquerque, II Barão de Pirajá. Em 29 de agosto de 1874, o Liceu de Artes e Ofícios, aprovou o contrato com o Barão de Pirajá, para a compra do imóvel (MATTOS, 1971, p.35).

A pesar das intervenções realizadas ao longo do tempo, a edificação sempre manteve seu uso residencial, porém com o Liceu na condição de proprietário, foram executadas obras no sentido de adequar e atualizar com novos materiais os espaços internos e alguns elementos integrados, a exemplo, da escada principal, que dava acesso ao andar nobre, cujos degraus de cantaria foram substituídos por mármore Carrara; janelas que davam para o pátio desapareceram, com as ampliações realizadas do edifício para o fundo; as três salas da frente, no primeiro andar, foram abertas e transformadas em grande salão (Figura 3); e o segundo andar ou sótão foi transformado em salão para aulas.

O Liceu estabeleceu galerias de arte em seus ambientes, reunindo peças valiosas de diferente materialidade. Este acervo artístico[4] foi sendo ampliado ao longo do tempo através de encomendas e doações. Conforme Maria das Graças Andrade Leal (1995, p.205):

---

[3] Senhor do Paço do Saldanha e do Engenho de Sergipe do Conde (?-c.1815), casado com D. Maria Joaquina Pereira de Andrade e com geração nos Barões de Pirajá. (SOUSA, 2004. p. 296).
[4] Algumas telas deste acervo foram salvas do incêndio e hoje se encontram expostas nos salões da edificação.

Galerias de Arte rechearam o Liceu de estilo, criatividade e raridade. A “Galeria Gavazza” e a “Galeria Abbott” foram as que mais se destacaram. A primeira, doada em 1874 pelo marceneiro italiano, Francisco Nicoláo Gavazza, sócio benemérito do Liceu, foi inaugurada em 1875 e era composta de 23 bustos e 27 altos e baixos relevos em gesso. Em 1895 esta Galeria de Gessos já contava com cerca de 400 modelos reproduzidos dos originais ou do natural. A segunda, considerada uma das primeiras pinacotecas existentes na Bahia nos princípios do século XIX, organizada pelo médico-cirurgião de origem inglesa, Jonathas Abbott, foi adquirida pelo Governo Provincial em 1868, ficando guardada no Convento da Palma, onde funcionava o Liceu Provincial. Foi transferida para o Liceu de Artes e Ofícios em 1886, permanecendo até 1930, quando foi entregue ao Museu do Estado da Bahia.

Figura 3: Salão do andar nobre. Fonte: Azevedo (1984, p.224).

Estas e outras modificações praticadas na edificação não tiraram a essência de seus valores, sendo tombada em 1938 pelo Patrimônio Histórico e Artístico Nacional[5]. No ano de 1968, o esplendor e riqueza acumulados pelo conjunto artístico e arquitetônico, ficaram gravemente comprometidos por um incêndio que devorou grande parte de seus bens integrados, entre eles azulejos, forros, cercaduras, esquadrias e pisos, interferindo também na estrutura física do imóvel. Após anos de quase abandono o prédio foi submetido a um amplo plano de intervenção que culminou na sua reabertura, em 1995, com a inauguração do Memorial do Liceu. Em 2007, o Liceu fecha e o edifício é cedido ao estado da Bahia em comodato, passando

[5] Nº 147 do Livro de Belas Artes, fl. 26, em 27 de junho de 1938.

no ano de 2011 a ser sede da Fundação Cultural do Estado da Bahia (Funceb), que permanece até os dias de hoje.

A edificação de feição oitocentista representa uma das relevantes construídas no século XVIII, em Salvador, Bahia. Constituindo um binômio singular onde a edificação e seus componentes artísticos, entre eles os tratados pelo presente estudo se configuram em significativos objetos da memória e história do Brasil, importantes de serem preservados.

Arte e memória: Bens artísticos integrados

A economia açucareira não foi apenas responsável pela chamada arquitetura do açúcar. Sua influência chegou a atingir aquelas vilas e cidades que se desenvolveram relativamente distantes das zonas de produção. Esses núcleos de povoamento tiveram a edificação de igrejas e conventos, muitos deles graças a donativos dos senhores de engenhos e comerciantes, que, em troca, esperavam obter privilégios temporais e espirituais. Estes benfeitores, também investiram na construção de sobrados e casas nobres, marcando presença na zona urbana, a modo de expressar os altos lucros obtidos com a produção e comercialização do açúcar.

Nos primórdios a forma de morar em Salvador, particularmente o casario, consistia em construções frágeis, de taipa, cobertas de palha e dotadas de planta simples sem esmero decorativo. Posteriormente, estes exemplares foram sendo substituídos por edificações feitas com materiais mais duráveis, como pedra e tijolo, e técnicas construtivas mais apuradas, um processo que se intensificou após a restauração da Coroa Portuguesa, em 1640, e a expulsão dos holandeses do território brasileiro, em 1654.

Na virada do século XVII, se começam a revelar edificações marcantes no casario urbano de Salvador e também de outras cidades do Recôncavo baiano, dentre as quais o Paço do Saldanha, da primeira década do século XVIII, chamado também, por diversos autores de solar, palácio e casa nobre. Nesse sentido Morgado Neto (2014, p.286), cita uma afirmação do pesquisador Helder Carita (2012), que diz:

> [...] o termo Casa Nobre foi se generalizando ao longo dos séculos XVII e XVIII em relação aos edifícios urbanos de média escala. Estes edifícios se diferenciam dos demais pela sua morfologia arquitetônica. Tem a conformação de uma casa baixa e larga e a presença do segundo piso ou andar nobre, muito embora o termo possa ser

alargado envolvendo outras terminologias, como: paço, palácio, solar, quinta e casa senhorial.

Vale ressaltar que a casa nobre brasileira não teve, caso raras exceções, o fausto e grandeza das lusitanas, tanto no aspecto e programa decorativo de seus interiores, quanto na dimensão da sua planta e número de exemplares construídos. Contudo, foram consideradas e até hoje reconhecidas como monumentais no contexto em que foram construídas. O pesquisador Joaquim Jaime Ferreira-Alves define a Casa Nobre como:

> São casas de tamanho variáveis, mas quase sempre não muito grandes, razão pela qual as designamos por casas nobres e não palácios. Esta denominação vamos aplicá-la a poucos edifícios e utilizando dois critérios: a sua dimensão ou, quando esta não existe, a importância social dos seus proprietários (FERREIRA-ALVES, 2001, apud MORGADO NETO, 2014, p.285).

Assim, o Paço do Saldanha, enquadra-se na definição acima e em correspondência com algumas das características adoptadas por Joaquim Jaime Ferreira-Alves para a casa nobre em geral, indicando que os aspectos que definem a casa nobre centram-se:

> "no esforço arquitectónico e decorativo concentrado na fachada; no desenvolvimento horizontal, criando longas fachadas, articuladas com pilastras lisas pouco salientes, e acentuadas, sobre os telhados, por ornatos (urnas, fogaréus e pináculos); na existência de um piso dominante, o andar nobre, com janelas «quase sempre mais ricas do que no andar térreo»; na acentuação da linha superior do edifício (emprego de frontões); na importância da entrada nobre, «enriquecida com colunas e pilastras», sustentando «balcão com parapeito ou simples grade, continuada por uma janela central de tipo mais rico e rematada pelo brasão de armas da família», criando-se assim um eixo vertical que divide a fachada em duas zonas iguais (…)" (FERREIRA-ALVES, 2001, apud SILVA, 2007, p.88).

Por tanto, com base nessas definições ao se falar no Saldanha, trata-se de uma moradia do século XVIII, cujo modelo, se aproxima do conceito enunciado de Casa Nobre, apresentando em termos arquitetônicos disposição típica de edificações congêneres baianas do mesmo período. A descrição mais precisa do imóvel foi encontrada na escritura de compra pelo Liceu de Artes e Ofícios em 1874. No documento esclarece que no pavimento térreo destacava-se o amplo vestíbulo, onde se descortinava escadaria em dois lances, sendo o primeiro revestido de azulejos, apresentava pelo lado da rua do Saldanha uma cocheira e sete lojas nas duas frentes, com diversos cômodos. O andar nobre possuía salas forradas com molduras e talha, incluindo o espaço que servia à capela. No mesmo andar havia cozinha, dispensa e banheiro (inseridos provavelmente no século XIX). O sótão tinha quatro salas forradas, quatro quartos, sendo um forrado e uma varanda. (MATTOS, 1971). (Figura 5).

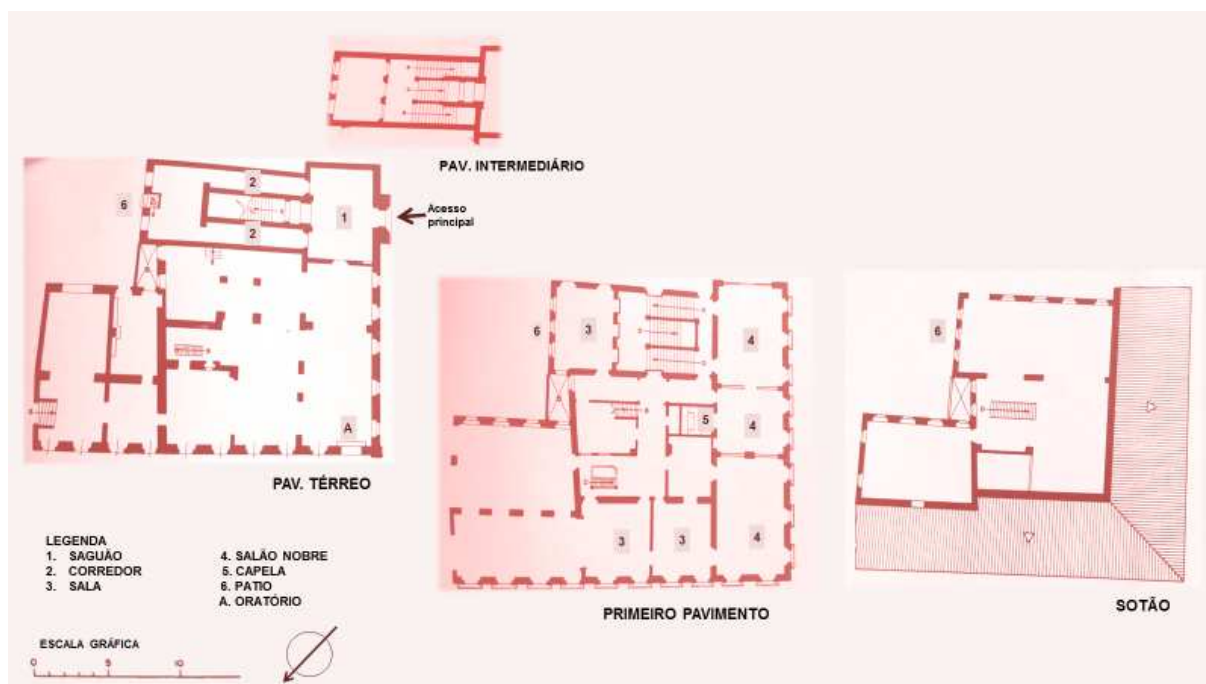



Figura 5: Plantas baixas. Fonte: Azevedo (1984, p.233)

A fachada principal, pela rua Guedes de Brito (Figura 6), de proporção horizontal e aparência austera é marcada por vãos de janelas repetitivos demarcados por cercaduras em arenito e encimados por vãos com sacadas protegidas por grades de ferro fundido e cercaduras em arenito. Nela, destaca-se a portada monumental em talha, notadamente associada ao modelo de estrutura retabular de tradição maneirista, cujo traçado e execução é atribuída ao Mestre carpinteiro Gabriel Ribeiro, reconhecido pela sua "ciência de fazer talha", pesquisadores como Robert Smith, Germain Bazin, Santos Simões e Eugênio Lins, fazem está atribuição baseados na semelhança do trabalho, onde se verifica uma forma particular de tratar com a pedra, destacando o fato da analogia entre a portada do Saldanha e a fachada da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco, de Salvador, cujo trabalho escultórico existente no frontispício:

> [...] filia-se à escola do Porto quando adota o modelo de estrutura retabular de tradição maneirista, utilizado durante a segunda metade do século XVII e ainda durante o século seguinte, [...]. A igreja da Venerável Ordem Terceira da Penitência do Seráfico Padre São Francisco da Congregação da Bahia constitui-se um magnífico exemplar das relações e inter-relações que permeiam o universo humano do que chamamos o "Reino de Portugal e Além-Mar". Neste, o temporal e o espiritual se conjugam, gerando uma cultura única, dentro da diversidade (LINS, 2012, p.109-110).

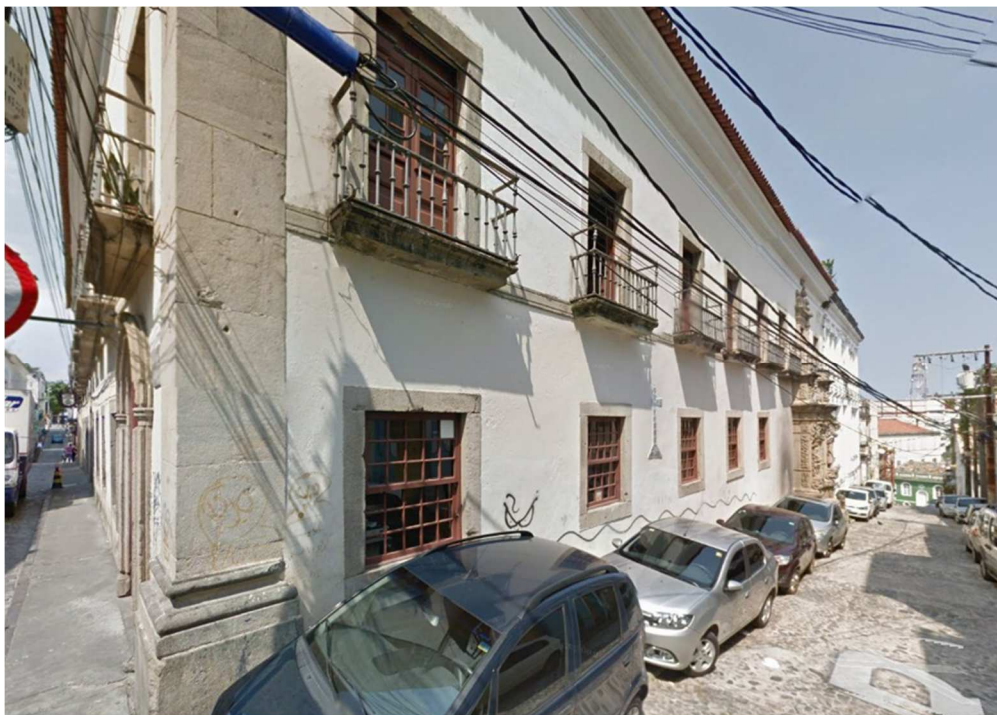



Figura 6: Fachada pela rua Guedes de Brito. Fonte: (GOOGLE, 2017).

Poucos são os dados que se tem acerca da vida de Gabriel Ribeiro, tanto da sua estancia em Portugal, quanto da sua atuação em Salvador, onde faleceu a 29 de agosto de 1719. Em termos de atividade profissional seu primeiro trabalho (1701) foi para a Ordem Terceira dos Franciscanos de Salvador, seguido por trabalhos como arquiteto, mestre e carpinteiro na Santa Casa da Misericórdia. Fora do âmbito destas participações lhe é atribuída a responsabilidade "pelo projeto e pela execução da portada do Paço do Saldanha, tido como o mais importante exemplar da arquitetura civil do país" (LINS, 2012, p.102).

Em síntese, a portada do Paço do Saldanha de proporções monumentais é formada pela sobreposição de planos, trabalhados em equilibrada e lógica sequência de linhas verticais e horizontais. Distingue-se como particularidade uma ornamentação profundamente esculpida nas superfícies e devidamente enquadradas. Apresenta entablamento sustentado por colunas ornamentadas da ordem compósita, muito usada na composição retabular, e atlantes com pendentes fitomorfos, a modo de guirlandas saindo da sua boca. As ombreiras e padieiras são ornamentais, internamente com palmas e externamente de arabescos, e as duas colunas são tratadas com ramagens. Coroando a composição comparece balcão com simples grade, resguardando vão central ricamente ornamentado em seu enquadramento. (Figuras 7, 8 e 9).

Figuras 7, 8 e 9: Portada monumental. Fonte: (GOOGLE, 2017) e Desenho autoral.

O brasão de armas de Antônio da Silva Pimentel que comparecia em posição de destaque (Figura 10), foi substituído em 1872 quando o Liceu ao se estabelecer no edifício insere em seu lugar o nome da instituição. A porta almofadada, foi completamente destruída pelo incêndio mencionado, sendo feita uma reinterpretação das formas no processo de restauração realizado na década dos anos de 1990. Cabe destacar, ainda, nesta fachada, a presença da cruz em azulejo marmoreado manganês, provavelmente removida de seu lugar original na fachada pela rua Saldanha da Gama. Do século XVIII para o XIX, em Salvador, essas cruzes substituíram os antigos Passos.

Figura 10: Brasão do Liceu e brasão de armas de Antônio da Silva Pimentel. Fonte: Mattos (1971) e adaptado pela autora.

A fachada voltada para a rua Saldanha da Gama (Figura 11), também conserva aspectos da tipologia dos primórdios da edificação que trabalham em harmonia com a fachada principal, sobretudo na composição dos vãos de portas e janelas. Entre os elementos de destaque está o oratório. Neste oratório havia um painel de pintura sobre madeira, provavelmente do final do século XVII e início do XVIII, que representava o quarto passo. Esta representação hoje faz parte do acervo do Museu Histórico Nacional, em Rio de Janeiro.

No século XVIII, a procissão do Senhor dos Passos, da Ajuda, visitava os Passos ou Estações, que estavam colocados no seu percurso, onde os acompanhantes faziam suas orações.

> O primeiro estava no oitão direito da Sé, o segundo no alto do largo do Pelourinho, o terceiro na fachada lateral da antiga Casa dos Pires, na rua do Paço do Saldanha, esquina do Terreiro. O quarto estava na mesma rua, na fachada do edifício do Paço do Saldanha, o quinto no "oitão esquerdo da Sé", o sexto no frontispício do Palácio do Governo, perto da esquina da rua Direita de Palácio, e o sétimo na rua do Pão-de-Ló (CAMPOS, 1941, 398).

Figura 11: Fachada pela rua Saldanha da Gama. Fonte: (GOOGLE, 2017).

No primeiro andar, merece tratar da capela particular que ali existia (Figura 13), a presença desse espaço devocional foi um dos elementos que caracterizaram a tipologia arquitetônica da Casa Nobre. A fundação dessas capelas "foi uma prática que ganhou relevo em Portugal no período pós-tridentino, destacando-se como fenómeno da primeira metade do século XVIII, [...]. Reveladora de uma atitude de afirmação de *pergaminhos* familiares ou como prática devocional, [...]" (ROCHA, 2010, p. 326). Segundo o mesmo autor, o maior número de oragos estava associado ao culto dos santos, depois ao culto mariano e por último surgiram as capelas dedicadas a Cristo.

A devoção da capela do Paço do Saldanha seguia o culto mariano, sendo dedicada a Nossa Senhora da Piedade. Era subordinada à jurisdição canônica dos párocos da Freguesia da Sé, apresentava talha barroca dourada, decorada com todo esplendor e suntuosidade, nela se encontrava um magnifico painel de 14 x 17 peças, ocupando toda a parte do lado da epistola, enquadrado por barra de 2 azulejos (MATTOS, 1971). A entrada da capela apresentava composição decorativa integrada pelo acesso recortado em arco pleno e vãos laterais retos em menor altura (Figuras 14 e 15). Na citada composição além das portas, molduras, ornamentos,

existiam painéis de azulejos que ocupavam outras paredes do salão, destacando-se também o forro em gamela.

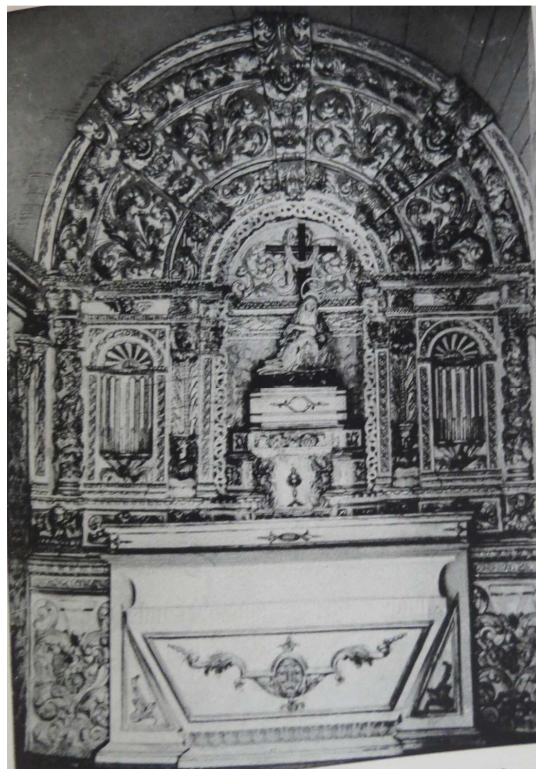



Figura 13: Salão do andar nobre. Fonte: Azevedo (1984, p.224).

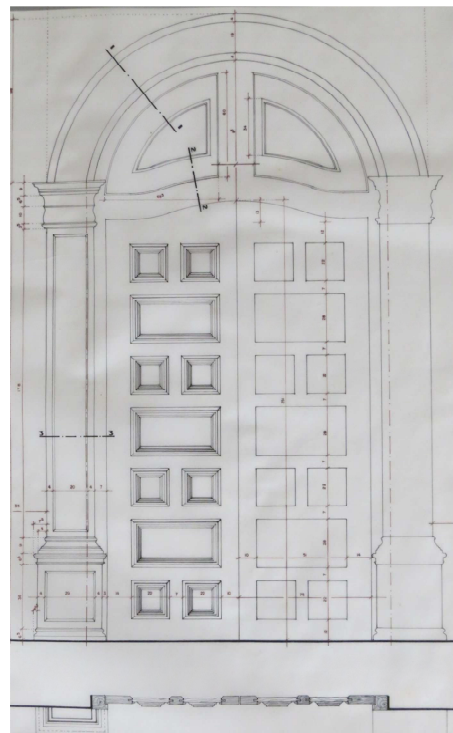



Figura 14 e 15: Salão do andar nobre. Fonte: (MATTOS, 1971) e Desenho autoral.

Tanto o ambiente da capela, quanto o da ambiência que lhe antecedia foram drasticamente afetados pelo incêndio citado. Estes espaços, foram também contemplados quando a intervenção de restauro supracitada, que teve sua metodologia voltada à recuperação da volumetria e linhas do espaço, reproduzindo a atmosfera de um lugar onde o tempo se anula e permanece, como campo de uma memória coletiva e individual.

A produção azulejar integrada ao edifício era evidente no fabuloso conjunto, composto de aproximadamente 10.000 peças, os salões da Casa eram revestidos de painéis historiados representando cenas mitológicas e de caçadas bem como motivos florais (de tapete). Um dos painéis historiados possuía a assinatura de seu autor, Antônio Pereira. Dos painéis assinados em todo o Brasil existem, apenas, os azulejos da Capela Dourada da Ordem Terceira de São Francisco do Recife, do mesmo autor e os da Capela-mor da igreja do convento de São Francisco, em Salvador, de autoria de Bartolomeu Antunes, datados de 1737. Provavelmente a azulejaria do Paço do Saldanha, originou-se da mesma oficina de Lisboa, para onde trabalhava Antônio Pereira (MACHADO, 2000).

Figura 16 e 17: Painéis de azulejos. Fonte: Zeila Machado.

Alguns exemplares salvos foram remontados nas laterais do lance da escadaria principal e outros em trechos de paredes no térreo e primeiro andar (Figura 16 acima) ou emoldurados em marcos de madeira compondo murais (Figura 17 acima). Sem dúvida os azulejos, constituíam também uma das principais características decorativas das Casas Senhoriais, e o Paço do Saldanha era um dos representantes de seu tipo em Salvador.

Considerações

Confirma-se a importância histórica e artística da referida Casa Nobre, tida como um dos ícones da arquitetura e arte colonial brasileira, que mesmo com as mudanças de usos e os danos irreversíveis causados pelo incêndio de 1968, ainda conserva elementos tipológicos e construtivos da arquitetura e arte do século XVIII na Bahia. Ao se investigar uma edificação, do porte do Paço do Saldanha, sentimos que alguns elementos históricos, tipológicos e de composição mereciam reflexões mais alargadas, contudo o recorte ora proposto conseguiu atingir seu objetivo.

A edificação Paço do Saldanha e seus componentes artísticos, entre eles os tratados pelo presente estudo se configuram em significativos objetos da memória e história do Brasil, importantes de serem preservados e complementados com estudos que considerem elementos específicos voltados, por exemplo, a iconologia-iconografia da portada monumental. Abordagem que pretendemos realizar, vindo contribuir com a ampliação das pesquisas acerca da Casa Senhorial brasileira.

Referências

AZEVEDO, Paulo Ormindo. **Inventário de proteção do acervo cultural**. Salvador: IPAC/SIC, 1984. v.1.

CAMPOS, João da Silva. **Procissões tradicionais da Bahia**. Annaes do Arquivo Público da Bahia, Bahia, 1941. v. 27, p. 249-529.

FERREIRA-ALVES, Joaquim Jaime B. **A Casa Nobre no Porto na Época Moderna**. Lisboa: Inapa, 2001.

GOOGLE Maps. Disponível em:
<https://www.google.com.br/maps/place/Liceu+de+Artes+e+Oficios+da+Bahia/@-12.9743553,-

38.5131087,17z/data=!3m1!4b1!4m5!3m4!1s0x71604e8b48f3763:0x6916cf855954987!8m2!3d-12.9743605!4d-38.51092>. Acesso em: 06.02.2017.
LINS, Eugênio de Ávila. O trabalho do Mestre Carpinteiro Gabriel Ribeiro na Ordem Terceira de São Francisco de Salvador. In: FERREIRA-ALVES, Natalia Marinho. **Os Franciscanos no mundo português II**. As Veneráveis Ordens Terceiras de São Francisco. Porto: CEPESE, 2012. p.85 a 112. Disponível em:<http://www.cepesepublicacoes.pt/portal/pt/obras/os-franciscanos-no-mundo-portugues-ii-as-veneraveis-ordens-terceiras-de-sao-francisco>. Acesso em: 06.02.2017.

LEAL, Maria das Graças Andrade. **A arte de ter um oficio**: Liceu de Artes e Ofícios da Bahia (1872-1992). 1995. Disponível em: < https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/9855/2/vivianesilvat2seg.pdf>. Acesso em: 06.02.2017.

MACHADO, Zeila Maria de Oliveira. Azulejaria do Paço do Saldanha Restauração e Reintegração. In: **Boletim informativo da Associação Brasileira de Conservadores – Restauradores de Bens Culturais** – ABRACOR, Dez/Jan./Fev. de 1999/2000. p.12-13.

MATTOS, Waldemar. **Paço do Saldanha**. Salvador: Beneditina, 1971.

MORGADO NETO, José Marques. As Casas Senhoriais da Belém colonial entre os séculos XVIII e XIX: sob a perspectiva dos relatos de viajantes, da iconografia da época e da remanescência no centro histórico da cidade. In: MENDONÇA, Isabel; CARITA, Helder; MALTA, Marize (Orgs.). **A Casa Senhorial em Lisboa e no Rio de Janeiro**: Anatomia dos Interiores. Lisboa - Rio de Janeiro: FCSH, Universidade de Lisboa e EBA, Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2014. p. 272 a 290.

ROCHA, Manuel Joaquim Moreira da. Manifestações do barroco português: casas e quintas com capela. In: FERREIRA-ALVES, Natalia (Org.). **A Encomenda. O Artista. A Obra**. Porto: CEPESE, 2010. p. 325 a 341.

SILVA, José Carlos Ribeiro da. **A Casa Nobre no Concelho de Lousada**. 2007. Dissertação (Mestrado em História de Arte em Portugal) - Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Porto, 2007. Disponível em: < https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/30726/2/tesemestcasanobrev1000074655.pdf>. Acesso em: 06.02.2017.

SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e. Ouro, prata e outras riquezas setecentistas numa herança da Baia (Brasil). In: **Revista da Faculdade de Letras Ciências e Técnicas do Patrimônio**, Porto, 2004. I Série, vol.3, pp. 293-316.

AOS QUE CHEGAM: AS ESCULTURAS DO HALL DO PALÁCIO DO CATETE

Paulo Celso Liberato Corrêa
Museu da República/Ibram - Rio de Janeiro
paulo.correa@museus.gov.br

"O Pudor"

"A Glória"

"Caçada ao Leão"

"Caçada ao Jaguar"

O Palácio do Catete, atual Museu da República (Rio de Janeiro-RJ), é um dos exemplos mais famosos da arquitetura em estilo neoclássico no Brasil, graças ao seu passado como sede da Presidência da República entre 1897 e 1960, período em que "Catete" se tornou sinônimo de política federal. No entanto, suas origens remontam a 1858, ano em que sua construção foi iniciada a cargo do arquiteto alemão Gustav Waenheldt. Concluído em 1867, o Palácio Nova Friburgo foi construído a mando de Antônio Clemente Pinto, o Barão de Nova Friburgo, para ser sua habitação familiar. Em meados do século, o barão era o fazendeiro mais

rico do Brasil, com várias propriedades nos municípios fluminenses de Cantagalo e Nova Friburgo. O novo palacete seria sua residência no Rio de Janeiro, corte do Império.

O objeto desse artigo é composto pelas duas duplas de esculturas de zinco que adornam o hall do Palácio do Catete, hoje Museu da República, no Rio de Janeiro. As esculturas são: "O Pudor" e "A Glória" e "Caça ao Leão" e "Caçada ao Jaguar", todas elas de fabricação alemã, ali colocadas quando da construção do Palácio entre 1858 e 1867. Por meio de tal conjunto, pretende-se discutir os significados dos elementos de decoração interior nas casas senhoriais do séc. XIX, relacionando-os com a constituição da identidade burguesa típica daquele período. Considerando-se que os elementos decorativos do palácio podem ser compreendidos como uma narrativa sobre os valores e desejos que seu proprietário pretendia comunicar às outras pessoas a respeito de si próprio, de seus negócios e de sua família, vemos que a posição das esculturas na anatomia do interior do Palácio do Catete não seguiu mero acaso.

O palacete, em geral cercado por um grande jardim, era a forma tradicional de moradia da aristocracia do Segundo Império e inúmeros eram seus exemplares em bairros como Botafogo e São Cristóvão. O palacete de Antônio Clemente Pinto (1795-1869), o Barão de Nova Friburgo, no entanto, tinha o diferencial de ser o mais luxuoso a ser construído na cidade até então e de estar logo de frente para a rua, com o imenso jardim e a Baía de Guanabara atrás de si. Ainda que fosse um abastado proprietário de terras e escravos, agraciado com um título de nobreza, o estilo de vida e negócios do barão fazia dele um “fazendeiro capitalista”. Seus empreendimentos não se limitavam à agricultura; muito da sua fortuna se fez com o investimento de capital em atividades como o tráfico de escravos, a venda de café para o exterior e a construção de estradas de ferro. Financiou a construção da Estrada de Ferro Cantagalo para interligar suas fazendas, mas que promoveu o desenvolvimento local e o escoamento da produção de café. Tinha 15 fazendas nos municípios de Cantagalo, S. Fidélis e Nova Friburgo, com 2000 escravos. Financiava safras de café e emprestava dinheiro a juros para outros fazendeiros. Dono de dez prédios no centro do Rio de Janeiro, além do Palácio; montou a Firma Friburgo & Filhos, para gerir seus empreendimentos financeiros. Por volta de 1860, o barão era o homem mais rico do Brasil.

Vindo pobre de Portugal e enriquecido no Brasil, o barão de Nova Friburgo era o que se poderia chamar de um “novo rico”, sem raízes nas famílias tradicionais da aristocracia local. Precisava, dessa forma, reafirmar publicamente sua posição social e econômica, para o

que o Palácio Nova Friburgo seria de grande importância simbólica. De acordo com a moralidade burguesa da época, a casa do homem rico deveria exprimir seu *status* econômico e cultural através do luxo, do "bom-gosto" estético e do conforto. A idéia de construir um palacete urbano de estilo neoclássico em plena Corte, na beira da rua, era afinada a esse princípio, pois indicava que seu proprietário era um aristocrata diferente dos demais, no mínimo.

Para o observador externo, que via o palacete da rua, seu aspecto arquitetônico já era suficiente para impressionar e contar sobre a pujança de seu proprietário. No entanto, a transmissão do seu status e das suas virtudes era um processo que acontecia também no interior da casa, lugar da intimidade familiar mas também das recepções, festas, saraus, reuniões de negócios e demais eventos da vida pública do barão. Além do seus valores estéticos, funcionais e econômicos intrínsecos, os estuques, pinturas, painéis, vidraçarias, móveis e demais acessórios decorativos do palácio desempenhavam importantes funções na narrativa de identidade e poder do patriarca, que seria transmitida aos frequentadores de sua residência.

Segundo Eric Hobsbawn[1], o interior de uma casa burguesa em meados do século XIX passava a impressão de ser

> "demasiadamente repleto e oculto, uma massa de objetos, frequentemente escondidos por cortinas, almofadas, tecidos e papéis de parede, e sempre muito elaborados, qualquer que fosse seu material. (...) Mesmo assim, os objetos eram mais do que meramente utilitários ou símbolos de *status* e sucesso. Tinham valor em si mesmos como expressões de personalidade, como sendo o programa e realidade da vida burguesa, e mesmo como *transformadores* do homem. No lar tudo isso era expresso e concentrado. Daí sua grande acumulação."

[1] HOBSBAWN, 1996, p. 322.

O Barão e a Baronesa de Nova Friburgo. Emil Bausch, 1867. Museu da República. O quadro dá uma vista geral das propriedades do barão: as fazendas, a planta da estrada de ferro do Cantagalo, o projeto do Palacete Nova Friburgo, suas medalhas de nobre e sua esposa (e prima) Laura Clementina da Silva Pinto. No canto esquerdo da pintura, se vê uma escultura similar à "A Glória", como que a servir de alegoria para toda a riqueza e poder presentes na imagem.

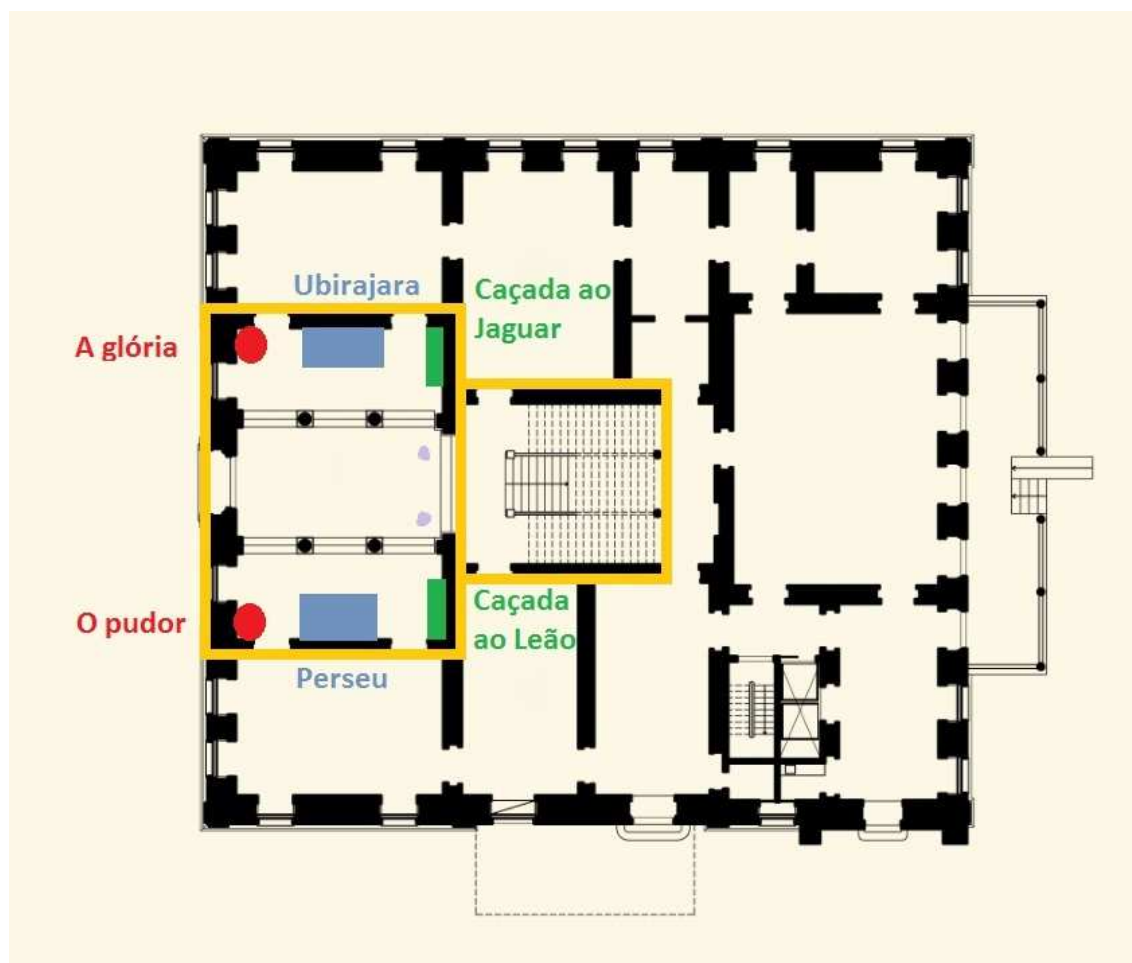
Essa tendência era presente tanto na época do barão como em 1897, quando ali se instalou a Presidência da República. Os dois primeiros pavimentos do palácio serviam para recepções e festas e por isso eram ricamente decorados, como se demonstrassem que a família residente no terceiro pavimento e seu patriarca eram capazes de apreciar as qualidades estéticas daqueles ornamentos e, principalmente, tinham recursos financeiros para adquiri-los. De acordo com documentos comprovantes das despesas da obra, estima-se que a etapa de obtenção e instalação dos elementos decorativos do Palácio Nova Friburgo teve início por volta de 1860, quando sua estrutura já se encontrava edificada. Foram contratados pintores capazes de fazer afrescos e painéis semelhantes aos que existiam nos palácios europeus. Do

velho continente também vieram vitrais, lustres, móveis, peças em ferro fundido, dentre outros ornamentos para decoração interior e exterior do imóvel.

Em 1896, o Palácio do Catete passou por novas reformas que o adequaram à Presidência da República, recebendo novas ornamentações e elementos decorativos móveis. Tanto num e noutro momento, em sintonia com o estilo neoclássico da construção, o tema predominante da decoração interior do palácio era a antiguidade greco-romana. O apreço pelos temas e pela estética das civilizações antigas era uma tendência artística e intelectual vigente na Europa desde a época do Renascimento, a partir do século XV. No século XIX, acontecimentos como a transferência dos Mármores de Elgin da Grécia para a Inglaterra em 1806 e a descoberta das ruínas de Herculano e Pompéia renovaram o fascínio pelo tema entre o grande público.

Em paralelo, o aperfeiçoamento das técnicas de fundição na Europa como consequência da Revolução Industrial permitiram a difusão de itens em ferro, bronze, zinco e outros metais, usados na arquitetura e na ornamentação sob a forma de colunas, escadas, gradis, fontes, portões, esculturas, dentre outros elementos. No caso que ora nos interessa, o das esculturas, bastava que se fizesse um molde para que a figura pudesse ser reproduzida em série pelas fundições e vendida por meio de catálogos que ofereciam desde réplicas de obras de arte conhecidas até esculturas originais baseadas em mitos ou alegorias diversos, ao gosto do cliente. Assim, qualquer pretenso burguês poderia ter sua própria versão da Acrópole de Atenas misturada com afrescos de Pompéia nos seus salões, exibindo assim sua cultura e refinamento.

As esculturas O Pudor, A Glória, Caçada ao Jaguar e Caçada ao Leão, presentes no hall do Palácio do Catete, representam alegorias da antiguidade clássica e também reproduções de obras de arte famosas na Europa, características essas presentes também em vários outros elementos decorativos do palácio. Para avançar na discussão de seus significados dentro da anatomia interior da casa senhorial, vamos apresentar agora o saguão do Palácio do Catete e localização de suas esculturas.

Fonte da planta-baixa: http://www.casaruibarbosa.gov.br/acasasenhorial/

O saguão é um espaço localizado na entrada das habitações, onde os visitantes que chegam pela porta principal são recebidos pelo dono da casa e tem seu primeiro contato com o interior da habitação. É inspirado nos vestíbulos da antiga arquitetura romana, fonte de inspiração do neoclassicismo. Ele serve de anteparo entre o lado exterior e as demais áreas internas da casa, como os salões e os aposentos privados do segundo e do terceiro piso. No Palácio do Catete, as colunas de mármore vermelho formam um caminho que sugere ao visitante a direção da escadaria ornamentada de ferro e mármore, que dá acesso ao segundo piso[2]. Esse eixo porta-escada é cruzado por um outro, que liga as salas laterais do primeiro piso, inspiradas nos cubículos da residência romana que abrigavam pequenos quartos privados; essas salas laterais se comunicam também com o salão atrás da escadaria,

[2] Essa escadaria leva aos salões do primeiro andar e, na época da presidência da República, adquiriu um significado ainda mais forte, ilustrado pela frase de Getúlio Vargas em sua campanha eleitoral de 1950: "o povo subirá comigo as escadas do Catete". O ato de subir essa escadaria principal, retratado em várias fotos de cerimônias oficiais realizadas no palácio, significava a tomada do poder, o posto máximo da vida política da república; e também representava a participação simbólica naquele alto círculo de poder.

originalmente usado para servir comidas e bebidas, abrigar reuniões e que na época presidencial abrigava a sala de despachos e reuniões ministeriais.

O hall do palácio do Catete cumpre sua função de espaço introdutório à residência, induzindo o caminho e a visão rumo à escadaria ou às salas laterais. Por ser uma área de trânsito e não de permanência, os únicos elementos decorativos móveis eram as esculturas a ladear a passagem dos visitantes. Atualmente, essas esculturas são oito: além de "O Pudor" e "A glória", "Caçada ao leão" e "Caçada ao Jaguar" que aqui nos interessam, existem "Perseu libertando Andrômeda" e "Ubirajara" [3] e, por fim, "Escrita" e "Leitura"[4]. Com exceção das duas últimas, que foram adquiridas para enfeitar a secretaria da Biblioteca e Arquivo da Presidência da República, todas as demais já estavam no hall quando da aquisição do palácio pelo governo federal, conforme testemunhou o repórter do Jornal do Commercio em 20 de fevereiro de 1897:

> "De cada lado do vestíbulo nota-se um grande grupo de gesso com figuras de tamanho natural, representando um deles a lenda de Teseu matando a Hidra e outro uma família de índios atacada por uma víbora; quatro grupos de zinco modelado completam a ornamentação do vestíbulo".

Ignorados pelo jornalista em sua descrição, os "quatro grupos de zinco modelado" serão analisados a seguir, de modo a mostrar que seu posicionamento em lugar tão estratégico desempenhava um papel na narrativa da casa senhorial e de seus distintos ocupantes.

O Pudor e A Glória

As esculturas O Pudor e A Glória se encontram atualmente na entrada principal do Palácio do Catete, a primeira à direita de quem entra, diante da sala de exposições temporárias e a segunda à esquerda, ao lado do balcão da bilheteria. Ambas representam figuras femininas em estilo neoclássico, isto é, inspirado nos padrões estéticos da antiguidade greco-romana. A escultura O Pudor retrata uma mulher nua que se cobre com um manto, em atitude defensiva, como se surpreendida por algo ou alguém que, a julgar pela direção de seu olhar, vem de seu lado esquerdo. Atrás de seus pés existe uma pequena arca com patas de leão. A

---

[3] Feitas em gesso, apresentam inscrição que sugere sua produção na Fundição Casa da Moeda em 1927 e 1928, respectivamente. No entanto, existem evidências de que foram encomendadas pelo Barão para decoração do palácio. "Perseu..." é reprodução de obra do escultor brasileiro Francisco Manuel Chavez Pinheiro, da década de 1870. Já "Ubirajara" foi criada a partir de obra do escultor francês Leon Despréz de Cluny, de 1862.

[4] Produzidas na fundição Val D'Osne no final do século XIX, as duas esculturas decoravam a Biblioteca e Arquivo da Presidência da República, no primeiro piso, antes de serem colocadas no hall.

Glória, por sua vez, olha para a sua direita e veste apenas uma túnica colada ao corpo. Na mão esquerda segura uma cornucópia, um vaso no formato de chifre de cabra cheio de frutos e flores, símbolo de riqueza. Com o braço direito, ela apoia sobre a cabeça uma coroa de folhas e flores. A inclinação de seu corpo para frente sugere que ela está na iminência de colocar a coroa na cabeça de alguém.

A escultura que serve de alegoria ao pudor é uma reprodução da *Venus Italica* (1812), obra do escultor italiano Antônio Canova (1757-1822) para o Palácio Pitti, de Florença, Itália onde se encontra até hoje. Canova é considerado o maior expoente do neoclassicismo nas artes e produziu obras famosas inspiradas na antiguidade grega, como "Cupido e Psiquê", "As Três Graças", "Venus Victrix", "Páris", dentre outras. A *Venus Italica* se tornou uma das suas esculturas mais admiradas e, por isso, foi bastante reproduzida em mármore ou metal, nos mais variados tamanhos, tal como a que se encontra do Palácio do Catete e que foi feita na fundição Friedrich Kahle de Potsdam, Alemanha, especializada na fabricação de esculturas artísticas e elementos arquitetônicos em zinco. A réplica do Catete tem 1,72 m de altura, sobre uma base circular de 8 cm.

A *Venus Italica* original (ou *Venere*) de Antonio Canova, no Palácio Pitti de Florença, Itália. Fonte: https://ladolcegia.com/

A história da escultura original também oferece um paralelo interessante com a do barão do Nova Friburgo e seu palacete. A *Venus Italica* foi encomendada a Canova para

substituir a Vênus de Médici do Palácio Pitti que fora levada para o Museu do Louvre pelo exército de Napoleão Bonaparte, que em 1807 anexara a região da Toscana ao império francês. O Palácio Pitti, por sua vez, foi construído no século XVI para ser a residência urbana do banqueiro Luca Pitti, que desejava fazer frente aos Médici, poderosa família de banqueiros de Florença da qual já havia sido um servo leal. Com a decadência dos Pitti, o Palácio foi comprado em 1539 pelos Médici e, a partir daí, foi residência de outras dinastias influentes da Europa, como os Lorena, os Sabóia, os Bourbon-Parma e, brevemente após a unificação italiana na segunda metade do século XIX, a realeza do país. Também foi quartel-general de Napoleão Bonaparte e morada de sua irmã mais nova Elisa, Grã-Duquesa da Toscana. Tanto Pitti como o Barão de Nova Friburgo desejavam fazer da excelência arquitetônica e artística de suas casas verdadeiras afirmações de seu poder e influência na cidade. A réplica da Venus Italica, portanto, era um elo simbólico entre o palácio renascentista florentino e seu congênere carioca, que certamente recebeu inspiração daquele em seu projeto[5].

A escultura que conhecemos pelo nome atribuído de "O Pudor" representa Vênus, a deusa do Amor (Afrodite, para os romanos) cobrindo sua nudez, ao descobrir que está sendo observada; aos mortais não era permitido ver a nudez dos deuses. O pequeno baú aos seus pés sugere que Vênus estava tomando banho. Para os gregos e os romanos, o pudor tinha os sentidos de modéstia, respeito, reverência e vergonha, compreendidos como sentimentos que afastam os homens do erro, da indignidade e da maldade[6]. Não se restringia apenas a uma questão pudica, ligada ao resguardo das partes íntimas, como acontece na religião judaica e na cristã. A família que adotava os padrões morais burgueses do século XIX obedecia a essa noção física de pudor através das vestimentas e dos códigos comportamentais relacionados ao sexo. Porém, a escultura O Pudor da entrada principal do palácio deve ser mais bem compreendida como alegoria das noções de decência, moderação e dignidade que se desejavam associar aos negócios e assuntos familiares do barão de Nova Friburgo e, posteriormente, à ação dos homens de governo da República.

---

[5] Tal como o palácio do Catete, o Pitti também virou museu após ter sido sede de governo. O rei Victor Emanuel III tornou públicos o palácio e suas obras de arte em 1919. O Palácio Pitti possui várias galerias, como a Palatina, a de Arte Moderna, o Museu da Prata, o Museu da Porcelana, o de Carruagens e o do Traje.

[6] Para os gregos, o pudor era representado pela divindade Aidos, filha de Prometeus e companheira de Nemesis, deusa que representa a justa indignação gerada nos homens pelo mal, pelos crimes e pela sorte não merecida, atuando também como justiça divina que pune ou recompensa. Juntas, Aidos e Nemesis normatizariam a vida moral da sociedade. Enquanto elas convivessem com os seres humanos, estes teriam o rigor e disciplina moral necessários para uma sã convivência entre si. Caso elas se afastassem deles por algum motivo, os homens se lançariam à corrupção generalizada, desprezando a justiça, a honra e as virtudes.

Assim, se passaria a mensagem de que a riqueza ostentada pelo Palácio Nova Friburgo tinha como esteio moral o pudor individual e familiar. A maior parte dos convidados que entravam na residência não tinha acesso ao seu terceiro pavimento, onde a vida íntima da família se desenvolvia em aposentos bem mais modestos que os dos dois pavimentos inferiores. Diante de tal limitação, nada mais justo que expressar a noção da dignidade e honra de seus habitantes através de uma escultura alegórica logo na entrada (ou saída) do palácio, formando um par com A Glória, que é seu outro lado, seu reverso, tanto em idéia como na sua localização no saguão.

A escultura "A Glória" também foi fabricada na Fundição Friedrich Kahle e provavelmente é reprodução de uma obra de arte, embora até o momento não a tenhamos identificado. A peça de 1,67 m sobre base circular de 8 cm apresenta dois elementos básicos para a criação da alegoria: a coroa de louros e a cornucópia. A coroa de louros nas mãos da figura feminina era o símbolo da suprema glória para os gregos, característico do deus Apolo [7], protetor dos atletas e dos jovens guerreiros. Em Roma, era conferida aos generais vitoriosos na guerra. Esse objeto expressava um conjunto de virtudes pessoais e públicas relacionadas ao ideal de perfeição do homem na antiguidade: a retidão de espírito e a sábia moderação das paixões particulares que o adaptava à disciplina da vida particular e ao cumprimento de grandes atos em prol da comunidade. O recebedor da coroa de louros é merecedor da glória imortal.

A figura feminina é uma referência à deusa Nike, personificação da vitória, que geralmente é representada com asas, segurando uma coroa de louros e folhas de palmeira [8]. Porém, no caso da escultura da entrada principal do palácio, a mulher carrega no braço esquerdo uma cornucópia, um vaso em forma de chifre transbordante de flores e frutos que para os gregos e romanos representava a fertilidade, a riqueza e a abundância. Com certeza, atributos com os quais o barão de Nova Friburgo se identificava e se fazia identificar na sociedade. No canto esquerdo do óleo sobre tela de Emil Bauch de 1867 que retrata o barão e

---

[7] Segundo a mitologia grega, a ninfa Dafne, querendo escapar das investidas amorosas de Apolo, pediu para ser transformada em um loureiro. Ao descobrir o destino da ninfa, Apolo fez do loureiro sua árvore sagrada e suas folhas, símbolo da virtude e da imortalidade da glória.

[8] A palmeira também é uma árvore sagrada de Apolo, pois o deus teria nascido sob uma delas na ilha de Delos. Um exemplo famoso de representação não alada da deusa Nike com seus louros e folhas de palmeira é o desenho frontal das medalhas olímpicas, de autoria do italiano Giuseppe Cassioli, que apareceu pela primeira vez nas Olimpíadas de 1928 em Amsterdã e foi utilizada, com eventuais alterações, em diversas edições dos jogos olímpicos até o ano de 2000, em Sidney.

a baronesa de Nova Friburgo junto de suas propriedades mais importantes [9], aparece uma escultura semelhante à Glória que se diferencia da verdadeira por carregar várias coroas de louros no braço esquerdo e não uma cornucópia.

Caçada ao Leão e Caçada ao Jaguar

O visitante que entra no Palácio do Catete pelo portão principal pode observar, nas paredes à direita e à esquerda da escadaria de ferro, duas esculturas eqüestres representando cenas de caça, apoiadas sobre pedestais de mármore. Do lado esquerdo de quem entra está a "Caçada ao Jaguar", que retrata uma figura feminina a cavalo empunhando uma lança em direção a um jaguar que, por sua vez, está atacando o pescoço do cavalo. A mulher está com o busto nu e veste um manto preso à cintura, além de adereços nos tornozelos. Na cabeça, usa um tipo de gorro que lembra o barrete frígio, símbolo republicano. Do lado direito, a escultura "Caçada ao leão" mostra uma figura masculina a cavalo que ergue uma lança contra um leão que, mesmo caído no chão, ataca o ventre da montaria com suas garras. O cavaleiro nu já tinha conseguido acertar o felino com sua lança pelo menos uma vez, quebrando-a, conforme se vê pela ponta da arma espetada perto do ombro do animal.

O apreço pelos temas e pela estética das civilizações antigas foi uma tendência artística e intelectual que surgiu na Europa durante o século XIX e que, como de costume, foi imitada pelas elites brasileiras do Império. Em relação ao continente europeu, um fato daquele século que interessa à história de nossas esculturas é a criação, em 1830, do Altes Museum [10] de Berlim, Alemanha, que até hoje é o maior e mais importante museu do mundo no campo da arte da Antiguidade. Seu acervo apresenta coleções de arte antiga grega, romana e etrusca, reunindo itens como vestígios arquitetônicos, esculturas, vasos, inscrições, mosaicos, bronzes e jóias, dentre outros. Foi um dos primeiros museus da Europa a ser construído com o intento de ser uma instituição pública de arte, tirando esta das coleções privadas e dos castelos da

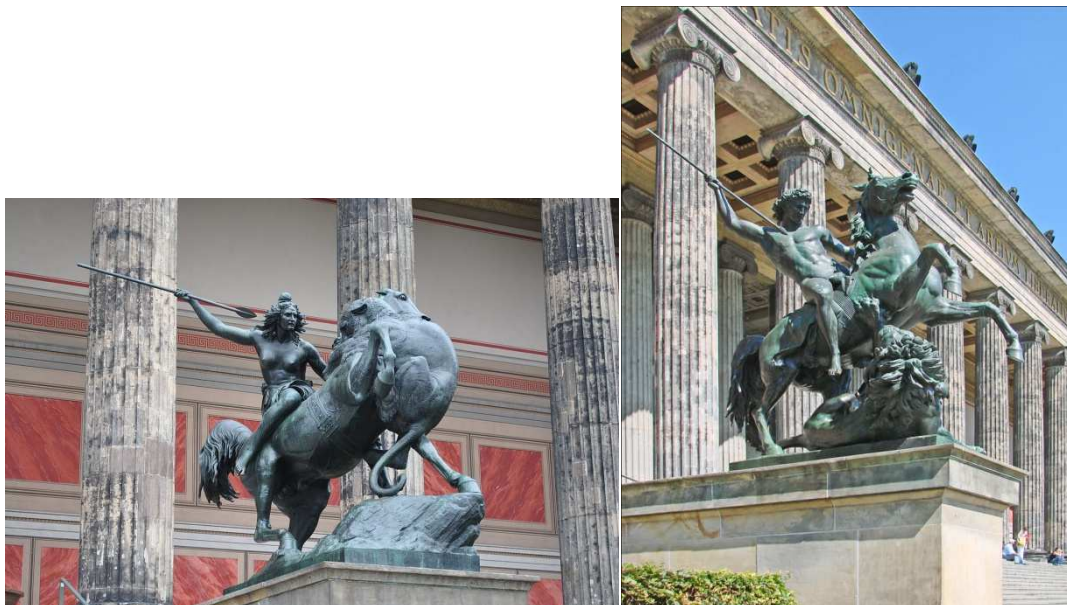
[9] A tela pertence ao Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e se encontra atualmente em exposição no Museu da República. A informação sobre a presença de A Glória na pintura foi dada pela museóloga Isabel Portella, colega de Museu da República, a quem agradecemos.

[10] O Altes Museum (Museu Antigo) é o museu mais antigo de Berlim e foi construído entre 1823 e 1830 seguindo o projeto do arquiteto Karl Friedrich Schinkel, a pedido do rei Fredrich Wilhelm III da Prússia. O volume de itens do seu acervo cresceu de tal modo desde então que suas coleções precisaram ser divididas entre o Neues Museum (Museu Novo, entre 1843-1855) e o Bode-Museum (Museu Bode, 1883). No regime nazista (1933-1945), as escadarias do Altes eram utilizadas para a realização de comícios e cerimônias de propaganda. Foi muito danificado no final da Segunda Guerra Mundial, principalmente em 1945 quando um caminhão tanque explodiu diante do edifício. Diversas peças foram destruídas ou saqueadas. Foi reconstruído entre 1958 e 1966 e, depois disso, passou a ser o museu de arte contemporânea da Alemanha Oriental. Em 1993, após a reunificação do país, voltou a ser museu de antiguidades. Faz parte da chamada "Ilha dos Museus" no rio Spree, juntamente com o Neues Museum, a Alte-Nationalgalerie (Galeria Nacional Antiga), o Bode-Museum e o Museu Pergamon.

aristocracia e colocando-as ao alcance do público burguês. Seu prédio é uma obra-prima do neoclassicismo, cujas estruturas interiores e exteriores foram construídas com a mesma precisão da arquitetura antiga, desde as 18 colunas gregas da entrada principal até o átrio interno que remete ao Panteão de Roma.

Mas o que o museu da distante capital alemã teria a ver com o Palácio do Catete? Acontece que a escadaria principal do Altes Museum é ladeada por duas esculturas eqüestres, das quais a "Caçada ao leão" e a "Caçada ao jaguar" são reproduções mais ou menos fiéis e em menor escala. Em Berlim, a cena da caçada ao leão se chama "*Löwenkämpfer*" (Caçador de Leão) e é de autoria do escultor Albert Wolff (1814-1892). A escultura em bronze veio da fundição de Gustav H. Gladenbeck (1827-1918), especializada nesse tipo de trabalho e muito requisitada naquele tempo. Foi colocada na escadaria do Altes Museum em 1861 para fazer par com a escultura de bronze "*Die Kämpfende Amazone*" (Amazona caçadora, ou Amazona guerreira), que ali estava desde 1843. A amazona, que é a original da nossa "Caçada ao jaguar", é obra de August Kiss (1802-1865), então considerado o melhor escultor de cavalos de Berlim [11]. Em 1851 ela foi exibida na Grande Exposição de Londres, onde gerou grande repercussão. As duas esculturas do Altes Museum fizeram muito sucesso entre o público [12] e logo começaram a ser reproduzidas por diversas fundições européias, em diferentes tipos de material, em vários tamanhos, com a finalidade de serem vendidas como objetos de decoração doméstica.

[11] Assim como Wolff, Kiss foi professor da Academia de Artes de Berlim, onde ambos haviam sido alunos de Christian Daniel Rauch, considerado o maior escultor da Alemanha no século XIX. Rauch, por sua vez, era colaborador de longa data de Karl Friedrich Schinkel, responsável pelo projeto do Altes Museum.

[12] O Rei da Bavária ganhou um exemplar da Amazona Guerreira em mármore; outra, do mesmo material, se encontra atualmente no Museu Real da Antuérpia, na Holanda. No final do século XIX cópias em bronze do par foram adquiridas pela cidade da Filadélfia, nos Estados Unidos e hoje em dia adornam as laterais da escadaria do Museu de Arte da Filadélfia. E, conforme se vê por uma rápida pesquisa na internet, várias galerias e casas de leilão ainda vendem réplicas variadas das duas esculturas, fabricadas ao longo do século XIX.

À esquerda, a "Amazona Caçadora" e à direita, o "Caçador de Leão", das escadarias do Altes Museum de Berlim, Alemanha. Fotos: Christian Benseler, 2013; Jean Pierre Dalbéra, 2011.

A “Caçada ao jaguar” tem 1,60 de altura e 1,15 de largura. Na parte posterior de sua base há um selo com a assinatura do fabricante, “M. *Geiß* – Berlin”, ou seja, a fundição de Philip Konrad Moritz Geiss (1805-1875), especializada em fazer peças de zinco com aspecto de bronze. Já a “Caçada ao leão” tem 1,73 de altura e 1,35 de largura. Na lateral direita da base é possível ver, quase apagada, a assinatura “Gust. Von H. Gladenbeck – Berlin, 1861” (ou 1867), que atesta sua origem na fundição homônima [13], especializada na fabricação de esculturas em bronze. A disposição das esculturas em lados opostos no vestíbulo segue a lógica neoclássica da simetria e ainda ajuda a criar um paralelo entre a escadaria do Catete, jóia do neoclassicismo carioca e a escadaria do Altes Museum, jóia do neoclassicismo berlinense.

As duas “Caçadas” representam figuras montadas a cavalo, armadas, em atitude de combate a um animal selvagem. Este, aliás, é o tema em comum entre as duas esculturas: a idéia do homem como ser capaz de subjugar a natureza, de colocá-la sobre seu domínio, de acordo com sua vontade de animal superior. Uma imagem que combina com o moderno mito do "self made man" burguês, o indivíduo que vence na vida pelo mérito de suas capacidades

[13] De acordo com o Processo de Entrada de Acervo nº 12/60, que lista as peças que seriam transferidas da Presidência da República para o Museu Histórico Nacional, primeiro gestor do Museu da República, as duas esculturas das “Caçadas” seriam fabricadas por Von Gladenbeck, além do par “O Pudor” e “A Glória”, também presentes no saguão do museu. No entanto, com base nas indicações escritas em cada uma das esculturas, só é possível atribuir essa origem à “Caçada ao leão”. O processo 12/60 está disponível online em http://docvirt.no-ip.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=mhn&pagfis=38404&pesq= (acesso em 20 de novembro de 2015).

pessoais. Em “Caçada ao leão”, temos um homem jovem que exibe a nudez heróica dos gregos, isto é, a do corpo vigoroso, bonito, saudável, forte, indício da pureza de alma e força de caráter de seu detentor; por isso, o simbolismo clássico representava nus os personagens dignos da admiração dos cidadãos, como os deuses, guerreiros e atletas. O jovem da escultura dá provas de seus valores físicos e mentais ao lutar contra um leão, um predador, animal associado à força, à nobreza, à realeza e à bravura.

O cavaleiro da “Caçada ao Leão” está montado sobre uma sela de pele de leão, o que lembra o mito de Héracles (Hércules, para os romanos). O filho de Zeus enfrentou o perigoso Leão de Neméia, cuja pele era imune a todos os tipos de armas. Somente quando percebeu que deveria usar a razão ao invés da força, Héracles conseguiu dominá-lo e matá-lo. A partir de então, passou a vestir a intransponível pele do leão como manto protetor. O guerreiro da escultura, que sabemos ser experiente na caça aos leões, já havia espetado a ponta de uma lança no animal e agora se prepara para um novo golpe. O leão caído reage ao mesmo tempo em que ameaça o ventre da montaria com suas garras. O conjunto lembra bastante a famosa representação de São Jorge combatendo o dragão, uma releitura cristã medieval das cenas de heroísmo da antiguidade clássica.

Na “Caçada ao jaguar”, por sua vez, o caçador é uma mulher, uma amazona, pertencente à nação de guerreiras que segundo a mitologia grega surgiu na região da Cítia, onde hoje em dia é o Irã [14]. Eram hábeis no uso de armas, nos combates, na caça e na montaria de cavalos, sendo comumente representadas pelas artes no exercício dessas atividades, como é o caso da escultura de cuja réplica ora falamos. A cena chama a atenção pela sua violência e intensidade dramática; enquanto o leão da caçada vizinha está relativamente subjugado, o jaguar está no auge do seu ataque, com garras e dentes cravados no pescoço do cavalo em pânico. Não é possível saber se o cavalo sobreviverá a essa mordida certeira, nem se a amazona conseguirá acertar a fera com sua lança. A ação acontece em um terreno de solo irregular, o que adiciona ainda mais instabilidade ao conjunto.

[14] Posteriormente, elas teriam constituído um reino independente em Pontus, região da Grécia na costa sul do Mar Negro, atualmente no território da Turquia. Suas origens e feitos em batalhas foram contados de diversas maneiras pelos historiadores da antiguidade, que tinham por costume misturar realidade e lenda em suas análises. Um dos temas preferidos da arte grega era a Amazonomaquia, isto é, as batalhas míticas entre os gregos e as amazonas, incluindo o nono dos doze trabalhos de Heracles, que era capturar o cinturão da rainha amazona Hipólita; e a vitória de Aquiles sobre a rainha Pentesiléia na Guerra de Tróia. Na época moderna, o mito das amazonas foi revivido por viajantes e exploradores, que julgavam ter reencontrado guerreiras semelhantes na África ou na América; foi o caso do espanhol Francisco de Orellana, que deu ao rio Amazonas tal nome após um suposto confronto com índias guerreiras naquela região em 1542.

Na anatomia do interior dessa casa senhorial neoclássica, portanto, as esculturas do saguão cumprem mais do que a função de decorar e preencher um espaço. Elas servem como os elementos introdutórios da narrativa a respeito da identidade e posição social do dono da casa, que se desenrola por todos os ambientes do imóveis. Os ideais estéticos e morais da antiguidade clássica greco-romana eram revividos em aproximação com os valores apresentados como característicos da família senhorial em sua vida privada e pública. A presença de réplicas de esculturas famosas demonstrava o refinamento intelectual do proprietário do palácio, numa época em que conhecer os tesouros artísticos da Europa era privilégio de poucos, que assim exibiam suas ligações com a cultura e "civilização" do velho mundo.

As "Caçadas" colocadas na lateral da escadaria de ferro fazem uma vaga lembrança do posicionamento das originais, na escadaria do Altes Museum. A Venus Itálica de Canova, outra réplica popularizada no mercado das fundições artísticas, também estabelece o vínculo com a arte e a arquitetura neoclássica da Itália. Assim, a primeira mensagem que o visitante da família do Barão Nova Friburgo recebia ao adentrar o palácio era a de que os fundamentos básicos de todo o fausto do palácio eram justamente o pudor, a reverência, a restrição dos vícios e a exaltação das virtudes, a excelência física e moral, a glória dos vencedores, o triunfo da racionalidade sobre a força bruta, a ordem, a simetria a apreciação do belo, dentre outros.

Referências

ALMEIDA, Cícero Antonio F. **Catete - memórias de um palácio.** Rio de Janeiro: Museu da República, 1994.

Altes Museum - Museuinsel. https://www.museumsinsel-berlin.de/en/buildings/altes-museum/ (acesso em 19 de janeiro de 2015).

Altes Museum - Perspectivas de Berlim. http://perspectivas-de-berlim.tumblr.com/post/42584078890/altesmuseum (acesso em 19 de janeiro de 2015).

Amazon fighting a panther - Shepherd Galleries. http://www.shepherdgallery.com/view_image.html?image_no=172 (acesso em 19 de janeiro de 2015).

ARAÚJO, Sérgio Merchior Gomes de. "Excelência e glória no mundo antigo e no humanismo de Petrarca." **O que nos faz pensar**, 2009: 157-173.

COMMELIN, Pierre Marie. **Nova Mitologia Grega e Romana.** Rio de Janeiro: F. Briguiet & Cia Editores, 1955.

FALLAS, Luis Alberto. “El pudor como herramienta para la vida.” **Hypnos nº 32**, 2014: 45-65.

GRISSOM, Carol A. **Zinc sculpture in America.** Associated University Press, 2009.

JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro. 20 de fevereiro de 1897.

HOBSBAWN, Eric. **A era do capital (1848-1875).** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

OLIVEIRA, Carlos Daetwyler Xavier de. “Antônio e suas loucuras de pedra e cal.” **Revista do Professor nº 5 - Museu da República**, 2013: 4-8.

TEUKOLSKY, Rachel. **The Literate Eye: Victorian Art Writing and Modernist Aesthetics.** Oxford USA Professional, 2009.

EIXO TEMÁTICO 4:

O equipamento móvel nas suas funções específicas e suas relações com o espaço; o conjunto e as circulações das peças; a atmosfera do lugar

O INVENTÁRIO MARIA TOMÁSIA:
LIBERALISMO E DISTINÇÃO

Ana Pessoa
Doutora em Comunicação, FCRB
anapessoa55@gmai.com

Ana Lucia V. Santos
Doutora de História, EAU/UFF
aluciavs@gmail.com

Este artigo integra pesquisa sobre a presença do “gosto neoclássico” no Rio de Janeiro, em especial a atuação de Grandjean de Montigny na cidade, e tem como ponto de partida uma edificação que recebeu intervenção do arquiteto, situada na esquina da rua do Passeio com a rua das Marrecas, e seus proprietários, a família Oliveira Barbosa. A partir de um esquema arquitetônico, depositado na Biblioteca Nacional, e do inventário de Maria Tomásia, do acervo do Arquivo Nacional, as autoras desenvolveram duas comunicações, “Tratar-se à lei da nobreza*”: a família Barbosa de Oliveira e Grandjean de Montigny* e *O inventário de Maria Tomásia: liberalismo e distinção*, apresentadas no *IV Colóquio A casa senhorial: anatomia dos interiores*, cujos conteúdos se complementam.

A análise do inventário de Maria Tomásia Oliveira Gonçalves[1] permite observar o estilo de vida das famílias de elite carioca em ascensão, o “tratar-se à lei da nobreza” no Brasil, em meio à transição de colônia do império português, sob o pacto colonial, para nação autônoma, sob a égide do constitucionalismo e a independência. Nesse contexto, ampliam-se as possibilidades de ascensão social e de titulação, ao mesmo tempo em que se estabelece uma nova ordem de consumo para uso pessoal e doméstico, com a importação de produtos ingleses e franceses, a circulação de artistas e artesãos estrangeiros, e a adoção de novos hábitos de sociabilidade.

[1] Arquivo Nacional. ZN Fundo Juiz de Órfãos e Ausentes, caixa 916, n. 4075, ano 1825, gal. A.

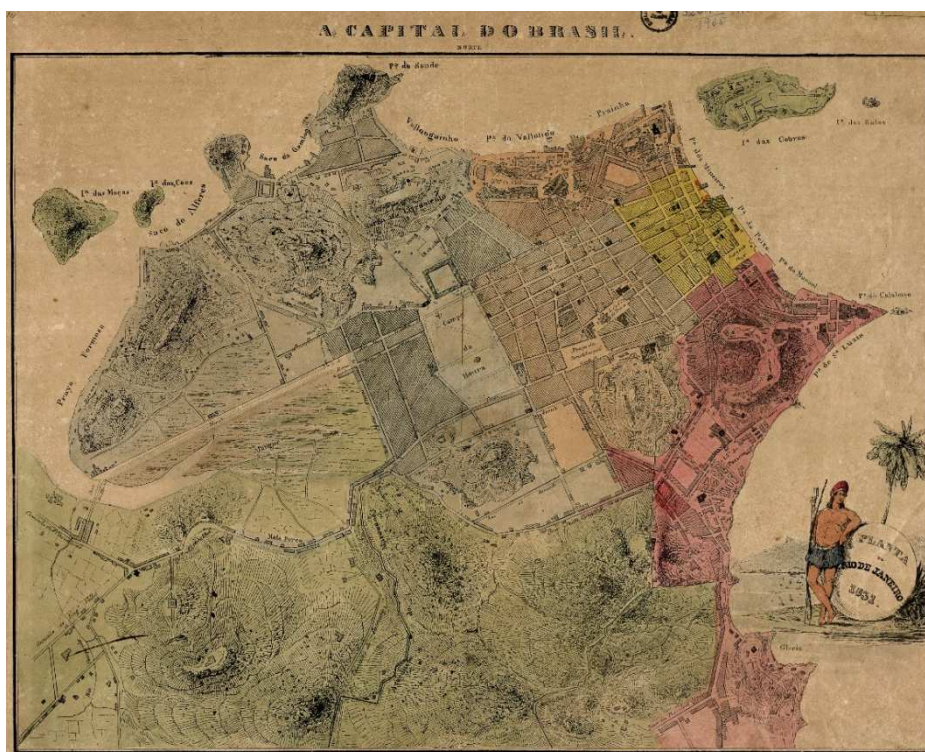
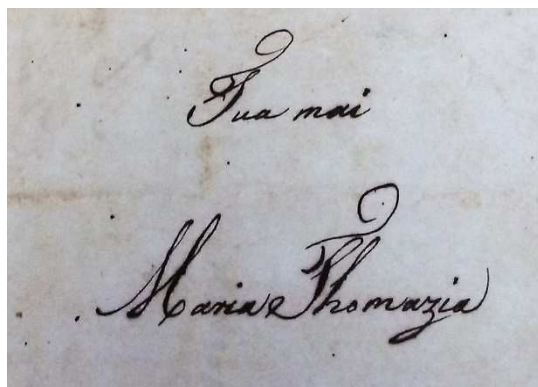



Figura 1: Planta do Rio de Janeiro [A capital do Brasil] em 1831. Fonte: Biblioteca Nacional.

Maria Tomásia nasceu em 29 de março de 1871, em meio a uma prestigiosa família do Rio de Janeiro. Ela era filha do negociante Tomás Gonçalves (c. 1747 – 1816)[2] e Maria Angélica de Oliveira (c. 1750 – 1826), e teve como irmãos Ana Dorotéia de Oliveira Gonçalves (1789 – 1866), que se casou com o desembargador José Fortunato de Brito Abreu Souza e Menezes, e o negociante José Marcelino Gonçalves (s.d. - 1854).

[2] Segundo Cau Barata, Tomás Gonçalvez nasceu por volta de 1747, em Santa Maria Maior, vila da Guarda, bispado de Tui, reino de Galiza (Espanha) e faleceu no Rio de Janeiro, onde passou a morar antes de 1771. Foi sargento-mor, comendador e negociante no Rio de Janeiro, atuação esta atestada em 1799 e em 1811. No Brasil, passou a escrever seu nome com S. Era filho de Domingos Gonçalves e de Caetana Fernandez. Casou em 15/06/1771, no Rio de Janeiro, com Maria Angélica de Oliveira, carioca, nascida em cerca de 1750, e falecida em 06/10/1826, no Rio de Janeiro, filha de José Fernandes Santiago e de Ana Isabel de Oliveira.

Tua mai

Maria Thomazia

Figura 2: Assinatura de Maria Tomásia em correspondência familiar, 1823. Fonte: Biblioteca Nacional.

Tomás Gonçalves era professo na Ordem Militar de Cristo e negociante de “grosso trato” da praça do Rio de Janeiro; em 1799, ele constou da relação dos negociantes com as maiores fortunas da corte, preparada pelo conde de Resende.[3] Naquele momento, rivalizando com os grandes proprietários de terras e escravos, os negociantes de grosso trato se consolidavam como destacado segmento econômico da colônia, com controle de boa parte do comercio transatlântico, em especial, o de escravos da costa da África; além de importantes proprietários urbanos.

Tomás, com 14 propriedades,[4] estava no seleto grupo de proprietários que aferiram maior renda anual, entre 1.000$00 a 2.000$000, com seus aforamentos (CAVALCANTI, 2004, p. 439). Ele morava, inicialmente, em um sobrado na rua dos Pescadores,[5] onde também mantinha seu negócio. Em 1808, contudo, é mencionado na décima urbana[6] como proprietário de imóvel na prestigiosa rua do Passeio.[7] Esta rua, assim como a rua das Marrecas, inicialmente denominada das Belas Noites, que lhe era perpendicular, foi aberta entre 1779 e 1783, por ocasião da construção do Passeio Público. O jardim se tornaria o lugar de lazer da boa sociedade do final do século XVIII, que ali se reunia em rodas musicais (MACHADO DE ASSIS, 1895). Tomás possuía outras propriedades na região, como as que constariam do inventário de sua filha, tanto que doou, em 1791, uma casa da rua das Marrecas para o padre José Mauricio, professor de música de José Marcelino, para que ele atendesse à

---

[3] Arquivo Nacional. Correspondência dos Vice-Reis, códice 68, v. 15, p. 324.

[4] Ele possuía chãos e moradias, como casa térrea na rua detrás do Hospício, que lhe dava a renda anual de 12$800 (AN, 1ON, 189, p. 167), morada de casas na rua das Mangueiras, que lhe valia 6$000 anuais (AN, 4ON, 125, p. 23), e casa alugada para loja de tecido na rua da Quitanda. (AN, 1ON, 209, p 133v). Sobre as propriedades de Tomás Gonçalves, ver Banco de Dados da Estrutura Fundiária do Recôncavo da Guanabara (1635-1770). Disponível em <http://mauricioabreu.com.br/escrituras>. Acesso em: 20 abr. 2017.

[5] Em “uma morada de casas de sobrado, com 30 palmos de frente e 119 de fundos, comprada em 1799 (SCMRJ, Tombo Geral, 1788, p.103)

[6] AGCRJ. Décima urbana,1808 IMP/ FCM 0001, Rua do Passeio, fl. 250.

[7] A rua do Passeio e a das Marrecas, inicialmente das Belas Noites, foram abertas quando da construção do Passeio Público, entre 1779 e 1783, quando se tornou o lugar de lazer da boa sociedade do final do século XVIII, que ali se reuniam em rodas musicais (MACHADO DE ASSIS, *A semana*, 5 maio 1895)

comprovação de patrimônio exigida para obtenção das "ordens de diácono, e cantar missa solene no ano de 1792" (PORTO ALEGRE, p. 357).

Com a chegada da Corte, o grupo de negociantes do Rio de Janeiro se fortaleceu e estabeleceu intensa relação com a Coroa, onde empréstimos de recursos e imóveis eram recompensados não só com cargos e mercês como, em especial, asseguravam interlocução nas discussões sobre as novas regras de comércio. Estava em pauta a transformação das práticas e regras estabelecidas ao longo de séculos pelo pacto colonial − ameaçadas pelos tratados comerciais impostos pela Inglaterra, voltados para a internacionalização de produtos e serviços, privilegiando os comerciantes ingleses − e o fim do tráfico negreiro. Com isso, ao longo das primeiras décadas do século XIX, as fortunas dos negociantes de grosso trato foram se diversificando, com transferência de capitais para negócios agrícolas, em especial o café, e imobiliários, com a aquisição terrenos e construção de casas de aluguel.

Com a morte de Tomás Gonçalves, em 1816, D. Maria Angélica e José Marcelino deram continuidade aos negócios, com a empresa Viúva Gonçalves e filho. Ainda naquele ano, José Marcelino integrou a comissão de representantes do Corpo do Comércio que ofereceu subscrição para investimento na educação pública a D. João VI; e ocupou a cobiçada direção da Junta do Banco do Brasil, junto a Luiz de Sousa Dias e Fernando Carneiro Leão. Ele seria o representante do Corpo do Comércio na administração da construção do Praça de Comércio, desenvolvida, entre 1819 e 1820, pelo arquiteto Grandjean de Montigny, pelo que recebeu a comenda da Ordem de N. S. de Conceição de Vila Viçosa (GAZETA DO RIO DE JANEIRO, 12 maio 1820). Em 1826, ele estava entre os viadores de S. M; morreu em Paris, a 5 de fevereiro de 1854. (JORNAL DO COMMERCIO, 16 mar. 1854).

Maria Tomásia casou-se com o tenente-coronel José de Oliveira Barbosa (1753 − 1844), viúvo,[8] por volta de 1801.[9] José, nascido em família de militares, sentou praça como cadete em 1775, e, após sucessivas promoções, foi nomeado, em 1798, coronel comandante do regimento de artilharia, recebendo também a ordem militar de São Bento de Avis; nesse posto comandou, em 1809, o Regimento de Artilharia que formou na chegada da Família

[8] José havia se casado, em 1797, com Ana Joaquina de Velasco Molina, filha natural do coronel de Infantaria do Rio de Janeiro, Vicente José Velasco Molina, que atuou como comissário em Buenos Aires para a execução dos tratados de paz e limites com a Espanha. José de Oliveira Barbosa herdaria do sogro a propriedade do oficio de escrivão da Ouvidoria e Correição do Rio de Janeiro (AHU_ACL_CU017, cx. 202, D. 12488).

[9] Não se conhece a data de falecimento de Ana Joaquina e nem a do casamento de José com Tomásia, a não ser que foi no dia 22 de outubro, conforme soneto na documentação familiar. Contudo, pode-se considerar que a compra de uma morada de casas de sobrado a 24/10/1800 também estivesse vinculada ao casamento com Ana Joaquina, tendo em vista sua localização em região eminentemente militar: "no largo do quartel do Regimento do Moura, defronte do oratório de Nossa Senhora da Batalha, onde faz canto e três frentes, duas para o mesmo largo e mar outra para o beco vulgarmente chamado de Moura" (AN, 1ON, 185, p ?), por 9.000 cruzados.

Real, em 1809. Neste mesmo ano, foi nomeado governador e capitão de Angola[10] e, no ano seguinte, promovido a marechal, quando então seguiu com a família para assumir o cargo em Luanda, onde permaneceria até 1816.

De volta ao Brasil, Barbosa teria atuação destacada nos primeiros momentos da independência,[11] em especial quando, como ministro da Guerra, entre 10 e 14 de novembro de 1823, referendou o decreto que dissolveu a Assembleia Constituinte.[12] Comendador da Imperial Ordem de Avis em 1813, ele obteve o título de barão do Passeio Público a 24 de outubro de 1829, e o de visconde do Rio Comprido, em 8 de julho de 1841.

O casal teve cinco filhos. O primogênito, José Thomas (1803 - 1888), foi iniciado ainda criança na carreira militar, da qual reformou-se com a patente de capitão aos 21 anos. Integrou, a partir de 1840, a equipe do recém-criado arquivo público, onde seria reconhecido como paleógrafo honorário e trabalharia ativamente por 47 anos (JORNAL DO COMMERCIO, 7 mar. 1888). Colecionador de documentos históricos, participou com inúmeros itens da Exposição de História do Brasil, realizada pela Biblioteca Nacional, em 1881. Dentre eles, o desenho original, a nanquim, do Palácio da Bolsa, de Grandjean de Montigny.[13] Pouco depois, sua coleção de gravura foi adquirida pela Biblioteca Nacional. Ele também guardaria um conjunto de sua correspondência familiar, um dos raros testemunhos da intimidade doméstica do período, além de seus estudos de desenhos, com indicação de aluno de A. Julien Pallière,[14] também entregues à Biblioteca Nacional.

---

[10] Ele assumiu a governança já sob a égide do Tratado de Comércio Luso-Britânico, de 19 de fevereiro de 1810, pelo qual, entre favorecimentos alfandegários a produtos ingleses, Portugal se comprometia a colaborar para a extinção gradual do tráfico de escravos nos estabelecimentos de Bissau e Cacheu. Esse acordo seria seguido, em 1815, com declaração firmada no Congresso de Viena, de 8 de fevereiro de 1815, sobre a abolição do tráfico de escravos. Esse tema seria retomado no tratado luso-brasileiro de 1815, quando Portugal passou a ficar proibido de coprar e traficar escravos ao norte do Equador. Seria José de Oliveira Barbosa quem comunicaria, a 25 de janeiro de 1815, ao marquês de Aguiar, o êxito da excursão de descoberta da comunicação entre a costa oriental e ocidental da África.

[11] Ele, como comandante da polícia, integrou a Junta de Governo para a Província do Rio de Janeiro, ao lado de Mariano José Pereira da Fonseca, do bispo capelão-mor D. José, José Caetano Ferreira de Aguiar, do marechal Joaquim de Oliveira Álvares, do negociante de grosso trato Joaquim José Pereira de Faro, do desembargador Sebastião Luís Tinoco, de Francisco José Fernandes Barbosa e de Manoel Pedro Gomes.

[12] Sucedeu ao então ministro, o tenente-coronel João Vieira de Carvalho, futuro barão e conde Lages, hostilizado por seu português, por um curto mandato de cinco dias, quando foi sucedido por João Gomes de Oliveira Mendonça, coronel e deputado da Assembleia Constituinte, que exerceu outro breve mandato de seis dias.

[13] "*Plan façade et coupe de la Bourse tel qu´il est éxécuté a Rio de Janeiro l´an MDCCCXX. Dedié a Son Excellence Monseigneur comte S. Lourenço par Grandjean de Montigny Architecte*" (CATALOGO, 1981, p. 1436).

[14] A. Julien Pallière foi um artista francês que esteve no Brasil de 1817 a 1826, quando então morou na rua dos Barbonos, onde dava aulas. Ele se casou com a filha mais velha de Grandjean de Montigny, com quem teve três filhos. É de Pallière o quadro a óleo *A Lapa e a Igreja Nossa Senhoria da Gloria do Outeiro visto da rua dos Barbonos*, de 1821, que registra com detalhe, em meio ao casario, os fundos do palacete dos Oliveira Barbosa. O relacionamento do artista com a família sugere uma encomenda do quadro, hoje integrante da coleção Sergio e Hecild Fadel.

Outros filhos de José e Maria Tomásia foram Joana Henriqueta (1804 − ?), que se casou com o comendador Francisco Manoel Raposo e se tornaria freira após a morte do marido; Maria Constância (1806 – c.1855), que se casaria com Cyro Candido Martins de Brito (1790 − 1857), primeiro diretor do Arquivo Nacional, com quem teria três filhos e de quem se divorciaria; Thomas Augusto, nascido em 1816; e Constança Gabriela (1819 – 1891) que se casaria, em 1833, com o seu primo Dr. Luiz Fortunato Brito Abreu S. Menezes (1812 − ?), com quem teve cinco filhos[15].

O casal mantinha uma relação de respeito e confiança, tanto que José solicitou que, em caso de morte, sua esposa fosse nomeada tutora e administradora dos filhos e bens,[16] e constituiu um ambiente familiar amoroso e festivo, promovendo comemorações públicas, como a destacada iluminação na fachada do sobrado, dos festejos de aclamação de D. João VI,[17] e domésticas, como alegres reuniões para assinalar natalícios e dias santos, como testemunha a correspondência familiar. São bilhetes e cartas trocadas entre pais, filhos e irmãos, com sonetos, manifestações de saudades, preocupações com a saúde e recomendações a parentes e amigos. Por volta de 1820, com caligrafia desenhada e segura, Maria Tomásia escrevia com frequência ao filho José Tomás, em repouso nas imediações da cidade. "Teu pai se recomenda muito, e deita a sua benção, eu faço o mesmo aseita (sic) muitas saudades de todas as irmãs, e do Tomaz."[18]

Maria Tomásia faleceu 7 de agosto de 1825, aos 40 anos, deixando filhos menores. O inventariante foi seu marido e, para fins de avaliação e partilha, seus bens foram agrupados nos seguintes lotes: Casas e fronteiras, Arvoredos e terrenos, Escravos, Animais Muares e Gado Vacum, Ouro, Prata, Relógios e Piano, Seges e seus pertences, Trastes de madeira e Bens, Livros, Roupas e Ornamentos do Oratório.

---

[15] Segundo Cau Barata (BARATA, 2008), os filhos de Constança Gabriela foram José Fortunato de Brito Abreu Souza e Menezes (Rio de Janeiro, 30/05/1834 – 22/03/1898), Luiz Fortunato de Brito Abreu Souza e Menezes (Rio de Janeiro, 05/01/1837 − ?), Constância de Brito Abreu Menezes (Rio de Janeiro, c. 1839 – 06/11/1867), casou-se a 19.05.1855, com Caetano Alves de Souza Filgueiras (Salvador, 22.06.1830− João Pessoa – Pb, 28/07/1882), doutor, presidente da Província de Goiás; Maria Fortunata de Souza e Menezes I, nascida c. 1841, no Rio de Janeiro, e falecendo ainda menor; e Maria Fortunata de Souza e Menezes II, nascida a 27/01/1849. Constança Maria Brito Filgueiras, filha de Constância e Caetano, casou-se com Carlos José de Arruda Botelho, filho do conde de Pinhal, com quem teve extensa prole.

[16] BARBOSA, José de Oliveira. Requerimento encaminhado ao Ministério do Império, solicitando que seja sua mulher Maria Thomasia de Oliveira Gonçalves reconhecida como tutora e administradora dos filhos e bens, que ficarem depois de sua morte. Biblioteca Nacional, Manuscritos, c-1081, 031, n. 00.

[17] "O tenente general José de Oliveira Barbosa fez iluminar na casa de sua residência um grande painel, que, tendo no centro a coroa real superior a cifra de Sua Majestade, mostrava debaixo dela estas palavras – Deus, e o meu Rei." (SANTOS, 1943, p.639)

[18] BARBOSA, José Tomás de Oliveira. Correspondência passiva de José Tomás de Oliveira Barbosa. Manuscritos - I-46,12,18, n. 29.

Os principais bens do casal eram imóveis urbanos, concentrados nos arredores do Passeio Público, possivelmente resultado de dote ou herança de Tomásia: o sobrado da rua do Passeio 16 havia sido reformado, em 1818, sob a orientação de Grandjean de Montigny, quando foi erguido um inovador hemiciclo.[19] Como também uma fronteira de pedra cal e moradas de casas térreas na rua das Marrecas 8 e 26, que somaram 49 contos e uma propriedade rural, no Catumbi Grande.[20]

Figura 3: "A Lapa e a Igreja Nossa Senhoria da Gloria do Outeiro visto da rua dos Barbonos" de A. Pallière, 1821, com os fundos da casa dos Oliveira Barbosa à direita. (PESSOA, 2011, p. 168)

A chácara, comprada pelo casal em 1805, era situada entre os morros do Catumbi e Santa Teresa, avaliada em 6200$000, com seus pertences e escravos. Em 1825, a chácara compreendia casa, arvoredo, mata e pasto, e era servida por escravos. Era comum dentre as famílias com recursos a posse de chácaras voltadas para o abastecimento doméstico, com o cultivo de frutas, legumes e alguns pés de café. Inicialmente rústicas, essas propriedades foram aos poucos se revestindo de conforto para atividades de lazer.

---

[19] O edifício seria um marco da paisagem carioca, registrado, ao longo dos anos, em vários quadros e fotografias, até ser demolido, em 1936, para dar lugar ao cinema Metro Passeio.
[20] Sobre os imóveis, ver "Tratar-se à lei da nobreza: a família Barbosa de Oliveira e Grandjean de Montigny".

Na avaliação, a morada de casa térrea, com uma varanda à frente, formada por colunas e parapeitos, com cocheira, cavalariça e senzala, foi estimada em 2.000$000. O arvoredo era constituído por um variado pomar, com laranjeiras, parreiras, mangueiras, limoeiros, pessegueiros, tamarineiros, jambeiros, cajueiros; árvores aromáticas, como craveiros e loureiros; e um cafezal, com 530 pés de café. O terreno ficava entre dois montes, fazendo uma grande planície onde tinha uma capoeira grossa, fonte d´agua e pasto para gado.

O casal possuía trinta e três escravos, identificados por nome, raça, idade, habilidades e valor, como nestes dois exemplos: "Francisco Moçambique que pareceu ter trinta anos e, disse entender muito de serviço de enxada, avaliado em cento e sessenta mil réis", e (...) "Luiz Rebollo, que pareceu ter vinte e oito anos, disse ter algumas do ofício de carpinteiro, avaliado em cento e setenta e nove mil duzentos réis"[21].

Como governador de Angola, principal fornecedor de escravos para o Brasil, o tenente-coronel teve tarifa especial para o embarque de retorno de um lote de escravos para seu uso,[22] o que deve ter implementado o grupo de escravos da família. O conjunto, avaliado em 5.450$000, era composto por homens e mulheres, entre velhos, adultos, jovens e crianças, que pertenciam a doze diferentes raças: benguela, cabinda, cabunda, cassange, congo, crioulo (sic), maringa (sic), moçambique, monjolo, rebolo e outras. Havia os escravos voltados para as lidas rurais, como serviços de enxada, roça, de chácara; os que cuidavam das roupas, para ensaboar, lavar, coser; os mais especializados, como pedreiros, carpinteiro; quitandeiro, fazer de telhas; e os domésticos, que faziam "serviço de casa" e o "cozinheiro do comum". A chácara tinha ainda um pequeno lote de animais: seis muares, entre machos e mulas, para os serviços de transporte de carga e capim, e sete animais, entre vacas e bois, para fornecimento de leite e reprodução.

A relação de bens dos Oliveira Barbosa traduz os hábitos das elites, de uso e fruição de produtos de luxo, tanto para uso pessoal, como viaturas, joias e vestes ornamentadas, como para a sofisticação do ambiente doméstico, com peças e utensílios em prata, relógios, piano e mobiliário requintado.

---

[21] AN, ZN Fundo Juiz de Órfãos e Ausentes, caixa 916, n. 4075, ano 1825, gal. A.

[22] During an 1811 shortage of shipping at Luanda, caused by the movement of Rio-based slavers to Cabindan beaches, Luso-African merchants offered to pay 15$000 per slave to attract ships to relieve pressure on barracoons overcrowded with dying slaves they could not evacuate to Brazil. The only recorded application of the 1758 restriction to 6$000 was by the governor Oliveira Barboza (sic), who invoked it to gain cheap passage for his personal slaves at the lower, legal rate when he ended his term in Angola and returned to Brazil in 1816. MILLER, p. 335 *Oliveira Barbosa, 8 april 1811, AHU, Angola, Cx. 59, confirming that the 6$000 ceiling was still technically in effect* (*apud* MILLER, p. 335).

Figura 4 Tipos de penteados de senhoras brasileiras (BANDEIRA, Júlio, 2013, p. 444)

Dos bens avaliados, as viaturas ocupavam especial lugar dentre os signos de riqueza e prestígio. Em 1810, as carruagens, antes restritas à aristocracia que as exibiam, ricamente decoradas, na cerimonias da Corte, já estavam, novas ou usadas, francamente anunciadas nos jornais. A *Gazeta do Rio de Janeiro* oferecia carros com portas fechadas com vidros, interiores estofados com tecidos nobres, jogo nas quatro rodas (sic), e paredes e coberturas decoradas. Os Barbosa de Oliveira possuíam duas carruagens: uma "de frentes de portas e varas interna pintura amarela e seus competentes arreios", avaliada em 500$00, e outra, "de portas e varas de bestas, de forro de damasco branco e seus competentes arreios", estimada em 300$00. Havia ainda uma traquitana − carruagem para duas pessoas, com quatro rodas, fechada com cortina de couro, e que valia 150$000, e uma carroça, para atender à chácara.

Figura 5 Damas da corte (BANDEIRA, Júlio, 2013, p 350)

Dos conjuntos do inventário, o de maior valor é o denominado "ouro", dedicado às joias que, além da função de entesouramento, serviam como símbolo de fortuna e prestígio social e eram muito apreciadas pelas mulheres da elite. No lote, havia cerca de 39 itens de peças de ouro, entre alfinetes, correntes, colares, brincos, pulseiras, "memorias" etc., muito deles cravejadas de brilhantes e ornados com pedras preciosas, cujo valor foi estimado em seis contos setecentos e vinte nove mil: "O luxo das mulheres é indescritível. Jamais encontrei reunidas tantas pedras preciosas e pérolas de extraordinária beleza..." comenta um viajante (VON LEITHOLD, 1819 p. 30). A peça mais valiosa do lote foi uma pluma com tira e arremates cravejadas de brilhantes,[23] como as usadas pelas damas em momentos de gala,

[23] "Uma pluma que tem sete hastes de brilhantes miúdos as quais arrematam um grande laço que pela parte de baixo se mostram quatro pés das mesmas hastes declaro que os brilhantes do Laço e oito mais entrando dois pingentes que pendem do mesmo Laço somão (sic) cento e cinquenta e sete brilhantes maiores e poderão haver

estimada em um 1.660$000, confirmando a observação de Leithold sobre o valor desses ornamentos: "Sobre a cabeça colocam quatro ou cinco plumas francesas, de dois pés de comprimento, reclinadas para a frente e, sobre a fronte, como em torno do pescoço e nos braços, diademas incrustados de brilhantes e pérolas, alguns de excepcional valor" (VON LEITHOD, 1819, p. 30). Nesse conjunto, foram também consideradas as condecorações, com brilhantes, granadas e esmeraldas, da ordem militar de São Bento de Aviz, concedida tanto ao tenente-coronel, como a seu filho José Thomas.

Figura 6 Duas damas da corte em grande gala (BANDEIRA, Júlio; 2013, p. 351)

No lote denominado "roupas", foram considerados tanto peças e objetos do vestuário de Maria Tomásia, como os demais têxteis do ambiente doméstico, envolvendo a identificação de cerca de vinte diferentes tipos de tecidos.[24] O guarda-roupas de Maria Tomásia comportava tanto peças luxuosas como roupas simples para uso doméstico, entre vestidos, camisas, saias, mantas, xales, e complementos – leques, lenços, chapéus, sapatos, meias, indispensável[25] e guarda-sol. Ela possuía conjuntos e vestidos de seda e cetim ricamente ornados, como "vestido, manto e toucado de seda branca com guarnições em bom uso" avaliados em 32$000; "dois ditos de sedas brancas diferentes, com guarnições de (?)" de

quinhentos miúdos nas sete hastes com seus pés mais em outras partes da mesma peça e a meio do dito laço tem um grande brilhante sobre o comprido de cantos quebrados boa qualidade vale um conto setecentos e sessenta mil réis"; Arquivo Nacional. ZN Fundo Juiz de Órfãos e Ausentes, caixa 916, n. 4075, ano 1825, gal. A.

[24] Adamascado, algodão, baeta (tecido de lã grosso), bretanha (lençaria de linho fina produzida na Bretanha), brim, cambrai, cambraia (lençaria muito fina de linho, fabricada em Cambray), cassa (tecido fino e transparente de linho ou algodão), cetim, chita, damasco, escócia, escomilha de lã (lençaria muito fina, transparente), filó de seda, fustão (lençaria de linho ou algodão), lã, linho, linho lavrado, olanda (lençaria fina, que vem da Holanda), rapão (chita inglesa forte), seda.

[25] Bolsinha feminina usada para levar objetos pequenos e de uso pessoal.

mais ou menos uso, no valor de 30$000; "um dito de seda cor de rosa com guarnições", no valor de 10$000; e os vestidos de "seda verde listado", e de "dito branco de seda, com guarnições de cor", ambos a 9$000. Havia também os complementos luxuosos, como "xale de fio de seda preta e uma guarnição de renda para vestido" avaliados em 6$000 réis, e penteador[26] de cambraia bordado, avaliado em 5$000. Para uso diário, havia onze vestidos "brancos de chita, com uso" no valor de 12$000; "cinco xales de fazendas brancas e estampadas, com uso", no valor de 2$000; e "dois ditos de cetim verde barrados de lã e um pequeno de seda com barra amarela". Havia também a roupa de batizado dos filhos, "três mandriões de diferentes cassas e uma touca branca" avaliada em 2$560, e "mantilha de batizar muito usada", valendo 1$000.

Figura 7 Vendedor de flor e fatias de coco (BANDEIRA, Júlio, 2013, p. 138)

Os têxteis domésticos compreendiam tapetes − um tapete de sala e uma alcatifa; cortinas e capas de móveis; roupa de cama, como cortinados de cama, colchas, cobertas, dez lençóis finos de linho, nove fronhas de diversos tamanhos, e um lençol de bretanha com três fronhas; e roupa de mesa – panos de cobrir mesas, toalhas e guardanapos adamascados, em

[26] Pano de linho que se põe ao redor do pescoço para cobrir os ombros e não sujar o vestido com cabelos enquanto se penteia.

algodão e em linho, e toalhas de cambraia. E, por fim, peças de tecidos e retalhos, medidos em côvados, e complementos para costura, como rendas e fitas, medidas em varas.

O relógio era um objeto muito apreciado pela elite europeia, que havia sido transformado, ao longo dos séculos XVII e XVIII, em objeto de luxo, e ostentado tanto em paredes, colunas e mesas, como decoração, e de forma portátil, como relógio de bolso. Maria Tomásia possuía dois ricos relógios de bolso, produzidos por duas prestigiadas firmas. Um, cravejado de pérolas, da fábrica Veigneur, de Genebra, que atuou de 1770 a 1800, e outro, de prata, da fábrica inglesa Justin Vulliamy, constituída por um suíço no sec. XVIII. A casa possuía também dois relógios para cima de mesa de sala, um inglês e outro francês. Juntos, foram avaliados em 105$200.

A prata era também tradicionalmente apreciada pelas elites portuguesas como sinal de riqueza, além de ser altamente transacionável. Havia uma diversidade de objetos de prata de uso doméstico, que podiam ser apreciados em festas e jantares, aliando o caráter utilitário ao decorativo. A família possuía cerca de 20 itens de peças em prata, como salvas, castiçais, bandejas, copos, bacias e talheres: "vinte e quatro garfos, vinte e quatro colheres, duas grandes para sopa, tudo puro com treze marcas e quarenta e oito vezes emprestados", no valor de 88$000 e "vinte e quatro facas com cabo de prata e mais um cabo de faca grande", estimado em 40$000. Outras peças utilitárias, como "um par de estribos de meia para piano" e "quatro fivelas pequenas" também foram incluídas nesse lote, estimado ao final em um 1.507$800.

A família possuía um piano avaliado em 180$000. Como já comentado, os Gonçalves apreciavam música, tanto que José Marcelino teve aulas, possivelmente de violão ou cravo, com o padre José Mauricio. A presença da Corte havia impulsionado a música erudita, com a vinda de músicos portugueses para a incipiente cena artística carioca, e divulgado o uso do piano, que passou a ser instrumento obrigatório nos saraus das famílias abastadas.

Os "trastes domésticos" em madeira da extensa família somam a cerca de 63 peças, destinados a diferentes cômodos – salas, quartos, cozinha, biblioteca, capela, com armários, bancas, conjunto de cadeiras, camas, canapés, cômodas, estantes, guarda louças, marquesas, mesas, mochos, sofás, tremós e toucador. Nesse lote, foram considerados também outros objetos desse material, como bandejas, caixas, carteira e quadros de moldura douradas com pinturas da China.

As peças eram feitas de diversas madeiras, como jacarandá, madeira branca, madeira estrangeira, preguiná, pequiá e tarubá, cujo valor total atribuído seria de 136$600. Os móveis

em tácula, madeira vermelha originária de Angola, são provavelmente resultado da estada da família na África. Nessa madeira, havia doze cadeiras de tácula com assento de palha, dois armários pequenos e uma cama com pomo dito "à francesa". Em jacarandá, havia banca de cabeceira com assento, duas camas de solteiro; e sofá com assento de palha, cadeira com braços, cadeira de encontro, um canapé, mesa grande para chá com pés de galo, duas mesas de abrir velhas.

Desse conjunto, é possível identificar o mobiliário do "quarto do oratório" (capela), cômodo usual nas casas de elite. No caso dos Barbosa de Oliveira, o oratório era formado pela peça do oratório em si e dois nichos de madeira para os santos São Vicente e Senhor dos Passos e quadros pequenos de santos, cujos têxteis e objetos − panos, toalhas e objetos, além da pedra de arã e o missal, seriam estimados em item próprio: "Ornamentos do oratório".

Os objetos mais decorativos e valiosos foram arrolados como "Bens", e somaram setenta e seis peças, entre tocadores franceses, caixa de costura pequena, quadros, espelhos de salão, móveis, bandejas, castiçais, louças, como sopeiras e tigelas, aparelhos de mesa e chá; além de cálices para vinho e copos para água. O gosto pela decoração pode ser observado no uso de espelhos e quadros que deveriam estar expostos em cômodos nobres. Havia três espelhos grandes de sala, com moldura dourada, um com cinco palmos de altura e três de largo, e outros dois com quatro palmos de largura e cinco de cumprimento. A coleção de quadros era formada por oito quadros de paisagem, sendo dois pequenos e seis grandes, com molduras douradas; havia outros figurativos, todos com moldura dourada: um grande, com as Musas, uma pintura mãe e filho, e o retrato de D. João, rei de Portugal, de corpo inteiro.

Quanto à louça, havia três aparelhos de mesa, sendo um aparelho de mesa de louça Companhia das Índias, com duzentos e cinquenta peças, dois aparelhos de louça de porcelana, um dourado e outro encarnado, com seis peças. Da Índia, havia também quatro tigelas para caldo com seus pratos em casal, dezesseis casais de xícaras e pires da Índia matizados em azul, e "cinco casais de ditos da Índia beira encarnada". O hábito de tomar chá e café se confirma com a presença de aparelhos próprios; havia três aparelhos de chá, um de porcelana dourada, com remates verdes; outro dourado matizado de carmesim e ainda um matizado e dourado por fora e por dentro, e um aparelho para café, com "vinte e dois casais de xícaras e pires café matizadas de flores e beiras douradas".

A coleção de livros do casal somou 50 títulos sobre diferentes assuntos. Além da indefectível *Bíblia Sacra*, havia títulos voltados para os estudos militares - lembrando que José de Oliveira Barbosa, já em 1795, havia sido nomeado lente da Academia

Militar[27] - como *Memórias de Artilharia* e *Arte da Guerra,* matemática, *Geometria de Euclides* e *Matemática de Tosca* [Compêndio matemático Tomas Vicente Tosca]; para engenharia e construção, como *Regras de Desenho*, *Engenheiro Português* e *Arquitetura* de Vignolla. Havia biografias de reis e militares como *História de Carlos XII*; [História de Carlos XII, rei da Suécia, de Voltaire], *Vida de Lord Wellington*, *Memórias de Portugal*, além de romances como *Aventuras de Telêmaco*, de poesia, como *Obras de Ovídio*, de línguas, e o *Dicionário Inglês- Português.*

O inventário é um importante documento sobre os hábitos e costumes da família, e de grande valia para melhor compreender a mentalidade e circunstâncias que proporcionaram a intervenção de Grandjean de Montigny no sobrado da família à rua do Passeio. Entre livros, quadros de paisagem e música, a família Oliveira Barbosa cultivava a sensibilidade "ilustrada", de valorização das letras e das artes, e a busca de distinção embasam a contratação de renovado arquiteto francês para a reforma de seu amplo sobrado. A decoração dos ambientes lançou mão de espelhos, utensílios de prata, mobiliário requintado e objetos de gosto para preparar a casa para o convívio social alargado, para além do círculo familiar, necessário para a ascensão profissional e política do tenente-coronel. Assim, os objetos de aparato, como as viaturas, vestes, joias e insígnias da ordem militar, indicam a busca de inserção da família nos círculos de elite, finalmente consagrada pelos títulos nobiliárquicos conquistados por José de Oliveira Barbosa, barão do Passeio, em 1829, e visconde do Rio Comprido, em 1841.

Por sua vez, as peças de madeira angolana, as louças da Companhia das Índias e os demais objetos de origem oriental refletem persistência do gosto difundido pelas antigas rotas transatlânticas entre colônias do império português, e presente em Luanda durante a estada da família, mas já em transição no fim do período joanino, diante o consumo das novidades europeias.

O inventário de Tomásia de Oliveira Gonçalves permite conhecer, em especial, o universo material feminino, com a descrição detalhada de roupas de gala e de uso diário, dos objetos e joias de adorno e os de valor afetivo, como as antigas roupas de batizado. Também o cotidiano doméstico pode percebido nas entrelinhas, como as rezas diárias em oratório e a prática da costura e bordados, com a caixa de costura e tecidos, rendas e retalhos.

---

[27] AHU_ACL_CU_005, Cx. 155, D. 11713.pdf Disponível em < https://bdlb.bn.gov.br/redeMemoria/bitstream/handle/123456789/208317/AHU_ACL_CU_005,%20Cx.%20155,%20D.%2011713.pdf?sequence=3&isAllowed=y >, Acessado em: 01/05/2017.

Referências

ARQUIVO NACIONAL. ZN Fundo Juiz de Órfãos e Ausentes, caixa 916, n. 4075, Ano 1825, gal. A.

AZEVEDO, Moreira de. “Biographia dos brasileiros Ilustres por Armas, Letras Virtudes etc, Padre Jose Mauricio Nunes Garcia”. *RIHGB*, XXXIV, parte 2, 1871, p. 291-304.

BANDEIRA, Julio; LAGO, Pedro Correa do. **Debret e o Brasil**: obra completa (1816-1831). Rio de Janeiro: Ed. Capivara, 2013.

BARATA, Carlos Eduardo de Almeida. **A Primeira Administração do Instituto da Ordem dos Advogados (1843)**, 2008. Disponível em <http://www.cbg.org.br/novo/instituto-da-ordem-dos-advogados-1843>. Acesso em: 01 jun. 2017.

BARBOSA, José Tomás de Oliveira. Correspondência passiva de José Tomás de Oliveira Barbosa. **Manuscritos** - I-46,12,18.

BIBLIOTECA NACIONAL - Planta do Rio de Janeiro. **Cartografia**. ARC.021,06,002on.

CATÁLOGO da exposição de história do Brasil. Brasília. Ed. Universidade de Brasília. C. 1981.

CAVALCANTI, Nireu. **O Rio de Janeiro Setecentista**. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2004.

FRANCO, Carlos. **Casas das Elites de Lisboa**: Objectos, Interiores e Vivências 1750-1830. Lisboa: Scribe, 2015.

GAZETA RIO DE JANEIRO 12 maio 1820

JORNAL DO COMMERCIO, 16 mar. 1854, 7 mar. 1888.

MACHADO DE ASSIS. **A semana**, 5 maio 1895. Disponível em “Machado de Assis Obra completa: <http://sanderlei.com.br/PT/Silveira/Machado-de-Assis/Cronica-15>. Acesso em: 20 jun. 2017.

MILLER, Joseph Calder. **Way of Death**: Merchant Capitalism and the Angolan Slave Trade, 1730-1830. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1997. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=flAJ7IH3Cj4C&lpg=PP1&vq=Barbosa&hl=pt-BR&pg=PR7#v=onepage&q=Barbosa&f=false>. Acesso em: 02 maio 2017.

PESSOA, Ana; BANDEIRA, Júlio; LAGO, Pedro Corrêa. **Pallière e o Brasil**. Rio de Janeiro: Ed. Capivara, 2011.

PORTO ALEGRE, Manuel de Araújo. “Apontamentos sobre a vida e obra do padre José Mauricio Nunes Garcia”. RIHGB XIX, 3º tomo, n. 23, 1856, p. 354-369.

SANTOS, Luís Gonçalves dos. **Memórias para servir à história do reino do Brasil**. Rio de Janeiro : Livraria Editora Zélio Valverde, 1943.

SILVA, Maria Beatriz Nizza da. **A Gazeta do Rio de Janeiro** (1808-1822): cultura e sociedade. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2007.

______. **Cultura e sociedade no Rio de Janeiro** (1808-1821). São Paulo: Ed. Nacional; Brasília, INL, 1977.

______. **Ser nobre na colônia**. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

______. **Vida privada e cotidiano no Brasil**. Na época de D. Maria I e D. João VI. Lisboa: Editorial Estampa, 1993.

VON LEITHOLD, T.; VON RAGO, L. **O Rio de Janeiro visto por dois prussianos em 1819**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1966. Disponível em <http://www.brasiliana.com.br/brasiliana/colecao/obras/101/o-rio-de-janeiro-visto-por-dois-prussianos-em-1819>. Acesso em: 20 jun. 2017.

IV Colóquio Internacional
A Casa Senhorial: Anatomia dos Interiores
7, 8 e 9 de junho de 2017
Universidade Federal de Pelotas - Pelotas - RS - Brasil

ENTRE O FUNCIONAL E O ORNAMENTAL: PRATARIA DOMÉSTICA EM ACERVOS DO PORTO NA SEGUNDA METADE DE OITOCENTOS

Gonçalo de Vasconcelos e Sousa
Doutor em História da Arte/Universidade Católica Portuguesa
gvsousa@porto.ucp.pt

Introdução

A ascensão de uma nova Burguesia na cidade do Porto, com a implantação do Liberalismo, numa primeira fase, e o triunfo da Regeneração, anos depois, traz consigo a necessidade de representação social nos interiores das novas habitações, que pululam numa urbe em renovação. Nesse espectro, a prataria cumpria tal função de um modo muito apropriado, na antiga tradição portuguesa da “Prata da Casa”, agora entendida de uma forma algo diferente, à luz dos novos valores oitocentistas.

Na segunda metade do século XIX, o Porto encontrava-se especialmente apetrechado de estabelecimentos de ourivesaria, com a multiplicação de casas comerciais, não apenas na Rua das Flores, mas noutros arruamentos, como a Rua de Santo António e a do Loureiro. Tratava-se do triunfo da loja, à qual se afluía em visita com ritmos e comportamentos próprios de uma nova sociedade, face à tradicional oficina, mais esconsa e progressivamente remetida para as zonas limítrofes da cidade. Tal possibilitou a expansão do consumo argênteo, facto de que beneficiou não apenas a urbe portuense como as localidades do Norte e Centro do País, cujas elites aproveitavam a estância na Cidade Invicta para adquirir os objectos argênteos de que se rodeavam nas suas casas.

Neste cenário, a prataria doméstica cumpria uma dupla funcionalidade, ou seja, intervinha nos rituais utilitários do quotidiano ou de momentos de maior relevo social, quando os proprietários recebiam visitas ou organizavam festas em suas casas, mas desempenhava, também, uma missão decorativa, em que as peças poderiam enriquecer os programas

ornamentais da habitação, designadamente os salões, a sala de jantar, a sala de fumo ou os próprios quartos de dormir.

O Porto de Oitocentos, uma cidade de ourives

A tradição argêntea portuense remonta à Idade Média (CRUZ, 1984, 24-30), revelando uma produção contínua até ao século XXI. Na centúria de Setecentos, uma igreja em plena efervescência de remodelações arquitectónicas e ornamentais, nomeadamente das alfaias, possibilitou a execução de peças de acordo com gramáticas decorativas em que sucederam o Barroco, o Rococó e o Neoclássico. O mesmo decorreu com as elites civis, numa centúria plena de valores de representação, em que a "Prata da Casa" emergia como um dos conceitos relevantes, constituindo os objectos argênteos um dos veículos primordiais de expressão de estatuto social.

Este caldeamento artístico beneficiou a formação, na urbe portuense, de um corpus de ourives sólido, identificado com as mais modernas vertentes estéticas, designadamente as provenientes da influência de Inglaterra – sobretudo durante o Rococó e o Neoclássico. A colónia inglesa na cidade, a afluência de peças de casquinha e de prata inglesas (fig. 1), bem como os permanentes contactos comerciais, favoreciam esta viagem dos exemplares, das gravuras e de outros meios de comunicação artística. Era este o cenário no universo da ourivesaria argêntea aquando da entrada na centúria de Oitocentos (SOUSA, 2004).

A esta data, o número de ourives da prata era significativo, não se circunscrevendo às freguesias de São Nicolau e da Sé, mas alargando-se para a de Santo Ildefonso, nomeadamente na parte alta da cidade, numa movimentação para a zona oriental do Porto, facto que se foi acentuando ao longo de Oitocentos. A freguesia do Bonfim será, na segunda metade do século XIX, um verdadeiro alfobre da ourivesaria portuense.

Fig. 1 – Fac-símile de listagem de peças de prataria e de casquinha de prata, propriedade de António Mateus Freire de Andrade Coutinho Bandeira, da Casa de Trás da Sé (Porto), último quartel do século XVIII. Col. Particular.

Os almanaques publicados anualmente desde os anos 30 do século XIX até aos primeiros anos do século XX evidenciam um número elevado de casas de ourivesaria, a que haveria de acrescentar ainda as muitas oficinas e outros ofícios que trabalhavam em colaboração com os mestres e os estabelecimentos comerciais. O Porto, a partir de meados da centúria, transformou-se no principal centro produtor de ourivesaria de Portugal, ultrapassando Lisboa, que até ai, pelos dados existentes, ocuparia o primeiro lugar no panorama nacional. O estabelecimento em Lisboa de casas como Mourão & Irmão e Leitão & Irmão, na segunda metade de Oitocentos, constitui um testemunho deste facto, tal como, por exemplo, no século XVIII, a diminuição de ourives da prata em Coimbra foi suprida com a deslocação de alguns mestres portuenses para essa cidade (SOUSA, 2003, 97-98).

A industrialização, por outro lado, começou a fazer-se sentir no sector da ourivesaria, designadamente através da implementação de processos de execução, o que não favoreceu a qualidade de determinadas peças realizadas, sobretudo da segunda metade da centúria. Um testemunho da industrialização na urbe fez-se sentir através da laboração da Companhia Aurifícia, no Porto, em 1870 (CORDEIRO, 2012)[1], que procedia à realização de diversos tipos de objectos argênteos, e cuja especificação merece, ainda, um estudo de fundo.

[1] “Aquando da sua fundação, a mais interessante característica que a então ‘Sociedade Aurifícia’ apresentava era a de constituir uma iniciativa pioneira de industrialização do sector da ourivesaria. É claro que um sector onde a componente artística detinha uma importância fundamental, que passava pela destreza manual [dos] operários ourives, não poderia ser industrializado da mesma forma que os outros sectores industriais. Tratava-se, fundamentalmente, de implantar uma nova forma de organização do trabalho, que mantivesse a criatividade

Aludamos brevemente a alguns estabelecimentos comerciais de ourivesaria de referência da cidade:

a) Viúva Moreira Filho (fig. 2)

Criada na primeira metade do século XIX, situava-se na Rua das Flores, n.os 159-161. Pelas mais diversas facturas existentes, vendia exemplares de prataria civil e religiosa.

Fig. 2 – Pormenor da vitrina da casa Viúva Moreira & Filho, na Exposição do Rio de Janeiro de 1879 (Ocidente, 01.11.1879).

b) Mourão & Irmão

Esta casa, situada na Rua das Flores, n.os 89-93, pertenceu a dois filhos do ourives do ouro José António Mourão (1792-1856), de seus nomes José António Mourão Júnior e Joaquim António Mourão, e teve uma grande relevância no comércio de ourivesaria, em especial de peças de joalharia (SOUSA, 2011; SOUSA & RESENDE, 2012, 125-127; 132).

individual dos ourives, mas que também proporcionasse um aumento da produção, através de uma mais rigorosa divisão de tarefas e, também, pela introdução de maquinaria especializada" (CORDEIRO, 2012, 323).

c) Leitão & Irmão (fig. 3)

Esta sociedade, constituída pelos irmãos Narciso e Olindo Leitão, teve origem na actividade do pai, o ourives do ouro José Pinto Leitão, continuada, após a sua morte, pela sociedade Viúva Leitão, situada na Rua das Flores. Possuía estabelecimentos comerciais na Rua Garrett, n.os 136-138, em Lisboa, e na Praça D. Pedro, n.os 42-44. Alcançou, pela qualidade das suas obras e pela importância da sua clientela, um lugar cimeiro na ourivesaria nacional. A sua relevância encontra-se melhor percepcionada na capital (PINTO, 2014) do que na Cidade Invicta.

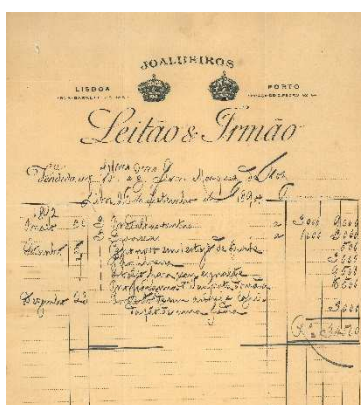



Fig. 3 – Factura-recibo da casa Leitão & Irmão, com estabelecimentos em Lisboa e no Porto, referente a peças adquiridas e a conserto efectuado ao marquês da Foz (1894). Col. Particular.

d) José Rosas

A casa de José Aires da Silva Rosas (1849-1923) tem origem no estabelecimento de seu sogro, o importante ourives, ensaiador e contraste do ouro Vicente Manuel de Moura (SOUSA, 2012a, 11-41; SOUSA, 2012b), com cuja filha, D. Maria da Glória, se casou. Oriundo de Carrazeda de Ansiães, José Aires da Silva Rosas continuou a actividade do sogro, ocupando um lugar importante na produção de peças de ourivesaria, designadamente de prataria. A sua relevância foi crescendo ao longo da primeira metade do século XX, sobretudo como fornecedor das elites tradicionais.

e) Casa Reis (fig. 4)

Em pouco tempo este estabelecimento de ourivesaria, fundado por António Reis na segunda metade do século XIX, tomou a liderança do espectro da comercialização deste sector do Porto, através de uma localização privilegiada na esquina da Rua de Santa Catarina com a

então Rua de Santo António. De montras renovadas (CARDOSO, 1984), seguindo as modernas linhas importadas da Europa, teve entre a sua clientela muitas das famílias da burguesia emergente da cidade.

REIS, FILHOS, L.DA JOALHEIROS

SECÇÃO DE JOIAS
239, Rua 31 de Janeiro, (S.to António)

SECÇÃO D'OBRAS D'ARTE
BRONZES ARTISTICOS, MARMORES E ESMALTES
235, Rua 31 de Janeiro

SECÇÃO DE PRATAS
PEÇAS ARTISTICAS EM TODOS OS ESTYLOS
247, Rua 31 de Janeiro - Rua S.ta Catharina, 1

PORTO .... de 19

O Ex.mo Snr. .... Deve

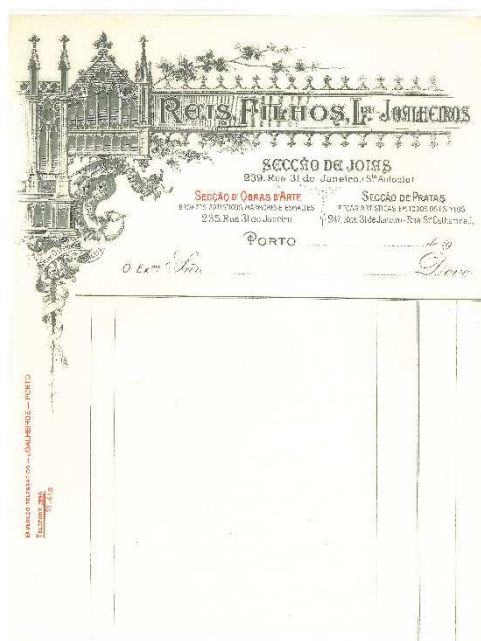



Fig. 4 – Factura virgem da Casa Reis, 1.ª metade do séc. XX. Col. Particular.

f) José Rodrigues Teixeira

Este ourives ocupou os ofícios de ensaiador e contraste da prata do Porto, tendo sido responsável por um número significativo de alfaias religiosas. A publicidade contida nos seus documentos gráficos aludia à comercialização, igualmente, de objectos civis, como "Colheres, garfos, escrivaninhas, bugias, salvas, paliteiros, caixas, serviços e castiçaes, jarros e bacias, serpentinas, copos e tudo o mais pertencente ao serviço de casa" (SOUSA, 2009, fig. 236).

Considerações sobre a execução e uso de peças de prataria no Portugal oitocentista

Os manuais de civilidade determinavam, de forma genérica ou mais específica, as regras a aplicar na condução dos comportamentos e práticas sociais. Inseridas nas recomendações específicas, aludiam ao uso de determinados objectos, aconselhando a sua utilização e

disposição. O mais importante livro (fig. 5) de etiqueta de meados de Oitocentos publicado em Portugal, "Código do Bom-Tom ou regras da civilidade e de bem viver no XIX.º século" (ROQUETTE, 1859), não constitui excepção, apresentando em diversas das suas passagens referências ao uso da prataria doméstica.

CODIGO

DO BOM TOM

OU

REGRAS DA CIVILIDADE E DE BEM VIVER

NO XIX.º SECULO

Por J.-I. ROQUETTE

Cavalheiro da Imperial ordem da Rosa, e Socio correspondente da Academia Real das Sciencias de Lisboa.

TERCEIRA EDIÇÃO

CONSIDERAVELMENTE AUGMENTADA E CORRIGIDA.

PARIZ

Vª J.-P. AILLAUD, MONLON & Cª,

Livreiros de suas Magestades o Imperador do Brasil e El-Rei de Portugal,

RUA SAINT-ANDRÉ-DES-ARTS, 47.

1859.

Fig. 5 – Fac-símile do frontispício do livro Código do Bom-Tom ou regras da civilidade e de bem viver no XIX.º século, por J.-I. Roquette, 1859.

Tais indicações, de que damos aqui alguns exemplos, são mais pertinentes na sala de jantar, correspondendo ao item da obra "Modo de Pôr a Mesa", o que, de facto, corresponde aos vestígios argênteos que chegaram em maior quantidade até aos dias de hoje:

> "(…) Devem haver apparadores cobertos de toalhas grandes, proporcionados ao numero dos convidados. Num pôr-se-ha a louça, os pãezinhos de sobrecellente, a prata (…)" (ROQUETTE, 1859, 104);
>
> "Os grandes pratos ou travessas que contêm os guizados com molhos devem ser postos em cima de rescaldeiros (…) de prata ou casquinha aquecidos com um coto de vela, os quaes devem estar proximos uns dos outros. A não ser que no meio da mesa haja grande salva, a que os Francezes chamao plateau" (ROQUETTE, 1859, 105);
>
> "A disposição das luzes deve concordar com o gracioso arranjo dos pratos, da baixella, dos cristaes, e muitas vezes das flores; porém é muito para desejar que no centro da mesa haja um lustre ou lâmpada suspensa. Os castições, as serpentinas ficão mui bem nas extremidades." (ROQUETTE, 1859, 106)[2].

[2] Nesta passagem, contudo, não especifica o material dos objectos.

Numa tabela de preços do ensaiador municipal da prata do Porto, datada da década de 60 de 1800, encontram-se fixadas as taxas a aplicar ao ensaio de diversas peças de prataria religiosa e civil, estas designadas como de "ornamento de casa", e que, em princípio, seriam as efectivamente realizadas na comarca. Observamos como se encontram presentes os exemplares de mesa e serviço de bebidas, de escrita, iluminação, ou outras funções domésticas, acompanhadas por mais tipologias, estas relacionadas com o ornamento do traje masculino, como talabartes ou talins, e, também, elementos argênteos destinados aos cavalos, como testeiras, freios e estribos (SOUSA, 2015, 359-361). Estas últimas acompanhavam o esforço de dignificação da representatividade das elites, seja em cerimónias, seja na saída à rua, onde ver e ser visto continuava a constituir, em Oitocentos, uma dimensão muito relevante das suas práticas comportamentais.

Os estabelecimentos comerciais disponibilizavam toda uma produção argêntea de diferente dimensão destinada a todos estes usos. Nessa perspectiva, realizavam-se objectos de mesa, como terrinas, travessas, faqueiros ou pequenos adornos, entre as quais alcançaram uma certa expressão os paliteiros (SOUSA, 1999). A eles se vinham juntar peças ou conjuntos formando serviços do chá e do café, especialmente relevantes com a prática social de receber visitas e o cerimonial envolvente, acompanhados ou não de tabuleiros de grandes dimensões. Os exemplares de iluminação ocupavam um papel importante no contexto doméstico – tanto para fins utilitários como para decoração –, com as serpentinas ou candelabros, os castiçais e, agora, as palmatórias, a que se juntavam as espevitadeiras com suas travessas.

Os proprietários envolviam-se com a prataria realizadas através da presença dos seus elementos heráldicos – representações completas ou apenas coronéis e timbres – e, também, dos monogramas, especialmente evidentes desde finais de Setecentos. No acervo do 1.º barão de Ancede, José Henriques Soares (1853), o avaliador, Luís António Rodrigues de Araújo, indica em diversos objectos a existência de monogramas e elementos heráldicos, nomeadamente em peças de serviço de bebidas, de tabuleiro – a peça mais valiosa – e salvas (SOUSA, 2009, 271-273).

Uma peça insólita e icónica que trespassou todo o século XIX foi o paliteiro (fig. 6), alvo de um grande apreço em Portugal, mas também no Império do Brasil. Estes objectos entretinham o olhar dos convivas à mesa, com as suas figuras variadas, umas históricas, outras alegóricas, umas mais divertidas, outras mais austeras, algumas procurando inspiração em pormenores de fauna e flora, outras na valorização da história, do usos e costumes dos povos,

elementos tão apreciados em Oitocentos. O seu uso generalizou-se de Norte a Sul de Portugal, e no Brasil teve, igualmente, um grande impacto. Nas investigações nos inventários post mortem da primeira metade do século XIX que realizámos no Brasil encontrámos a presença de paliteiros, designadamente na Comarca do Rio das Mortes, em Minas Gerais. No entanto, em terras de Vera Cruz (FRANCESCHI, 1988, 54; 199), o principal centro produtor foi o Rio de Janeiro sendo que a forma de trabalhar a prata e a dimensão técnica dos exemplares – tal como noutras tipologias do período do Brasil Império – se mostra muito distinta da que ocorria entre os ourives portugueses de Oitocentos.

Fig. 6 – Paliteiro de prata com a figura de Neptuno; marca do ensaiador municipal do Porto Caetano Rodrigues de Araújo (MA, variante de P-46) e marca do ourives MJG, não identificado (MA,P-477), 1855-1861 Fotografia do Autor. Col. Particular.

Os usos da sociedade oitocentista reforçaram as recepções para o convívio social e o receber para tomar chá constituiu um hábito com natural tradução no consumo de prataria. Difícil seria, na prática, que uma família das elites, tradicionais ou mais recentes, não possuísse um serviço de chá, ou por vezes vários – ou então, as suas peças isoladamente –, acompanhado de colheres, por vezes em conjuntos mais alargados, para 24 ou 36 pessoas. O "tomar chá" perdurou como uma das marcas mais duradouras de sociabilidade de Oitocentos, sinal de

refinamento de gestos e atitudes, e demonstração de que os seus praticantes se envolviam com os costumes das elites possidentes. Esta verdadeira instituição da sociabilidade oitocentista, o serviço de prata de chá e café (fig. 7) era composto por bule, por vezes até dois, a sua cafeteira, leiteira, açucareiro, taça de lavar xícaras – vulgarmente conhecida por taça de pingos –, podendo alargar-se para outras tipologias, como a urna, nome que recebia a tipologia que mais recentemente vimos designando como samovar, e que servia para conter a água suficiente para dar vazão a uma quantidade significativa de convivas. A isto se vinham juntar, se bem que não pretendamos aqui desenvolver este assunto, as porcelanas chinesas, francesas, portuguesas ou os serviços de pó de pedra ingleses, que se encontravam entre os acervos portuenses de Oitocentos e que eram utilizadas de acordo com as circunstâncias e a relevância da ocasião.

Fig. 7 – Serviço de chá e café, Porto, Companhia Aurifícia, c. 1877-1881 (Leiloeira Palácio do Correio Velho).

Os talheres (fig. 8) alcançaram, igualmente, em Oitocentos, uma expansão e diversificação de modelos, menos requintados, em alguns casos, que os exemplares setecentistas, mas agora executados em maior quantidade. O Porto, Lisboa e Guimarães, ao que nos é dado verificar através do que chegou à actualidade, mostram-se os principais centros produtores. Os modelos replicam a influência neoclássica na primeira metade da centúria, enquanto na segunda parte do século as matrizes ornamentais adensam-se em termos de quantidade e variedade de soluções ornamentais.

Fig. 8 – Talheres (garfo, colher e faca) com cabo decorado com o modelo de concha, marca do ensaiador do Porto Pedro José Ferreira (MA-P-28) e marca do ourives JPC, não identificado (MA, P-346), 1839-1843. Fotografia do Autor. Col. Particular.

Uma tipologia que marcou indelevelmente a prataria portuguesa desde Quatrocentos foi a das salvas que, ao longo de mais de quinhentos anos, e sob diversos formatos e características estéticas, abundou entre os acervos das elites portuguesas. No século XIX, existiam em geral nos ditos espólios salvas de pés, tipologia que havia sido criada em Setecentos e que, nascendo para servir copos de bebidas a convidados ou pessoas da casa, cremos ter sido em Oitocentos que passou a ser usada para entregar correio ou bilhetes, daí que tenha passado, para o vulgo, a ser conhecida como bilheteira.

Na iluminação, os candelabros e os castiçais, a par com as arandelas amovíveis, as bugias e as espevitadeiras e travessas, constituíram algumas das principais tipologias de exemplares relacionadas com este aspecto fundamental do quotidiano, e que as elites procuraram sempre revestir com a dignidade que a execução argêntea representava. Em termos de aparato, diversos candelabros executados no Porto assumiram grandes dimensões (SOUSA, 1998, 236-239; SOUSA, 2001, 212-213). Nos castiçais (fig. 9), a variedade de modelos assumiu-se como um dos vectores mais curiosos da produção da prata portuense, desde o semblante marcadamente neoclássico dos objectos de início de Oitocentos, até aos castiçais mais estilizados, posteriores, verificando-se a sua modificação à medida que se avançou pelo

segundo e último terço do século. Apesar de não existirem estudos tipológicos concretos, é importante assinalar a vastidão da produção existente em acervos privados e da igreja (p. ex. SOUSA, 2013), com qualidade estética e de execução variável, mas, mesmo assim, demonstrando quão importante se revestiu o investimento nestas peças.

Fig. 9 – Par de castiçais de prata com marca do ensaiador do Porto Caetano Rodrigues de Araújo (MA, P-46) e punção de ourives atribuível a José Marques Guedes (MA, P-403), 1855-1861. Fotografia do Autor. Col. Particular.

No domínio da escrita, imponentes escrivaninhas ajudavam a cumprir os rituais associados, ocupando a correspondência um papel de destaque no quotidiano familiar e não só, e pontificando nos escritórios como elemento de reforço da representatividade social relacionada. E mais tipologias haveria a referenciar, inseridas na dinâmica doméstica, envolvendo-se de um modo mais ou menos directo na criação de cenários, tão ao gosto da segunda metade de Oitocentos, como sucede com as jarras (quadro VI).

Entre o funcional e o ornamental, a prataria doméstica representou, por parte das elites portuguesas, um investimento económico expressivo. Nos interiores das residências

oitocentistas, algumas das peças argênteas situavam-se em ambos os planos, e, mais do que uma forma de expressão de estatuto, a sua aquisição significou uma interpretação dos valores sociais e comportamentais de Oitocentos, que continuaram a valorizar a presença da prata na construção de um refinamento do quotidiano.

As casas das elites e a prataria: alguns exemplos na cidade do Porto

Após o triunfo do regime liberal, o universo da construção da habitação reflectiu uma nova ordem social na cidade do Porto, urbe em que as elites tradicionais, apesar de continuar vigente a sua relevância social e, em alguns casos, também política, se viram progressivamente relegadas de um estatuto efectivo, condicente com o seu nascimento.

Este contexto particular veio, contudo, promover a ascensão de novas personalidades e famílias, que encontraram espaços de oportunidade na vida política, económica e social da cidade. Este movimento possui tradução na realidade urbanística do Porto, com a expansão nas zonas ocidental e oriental (PINTO, 2007), bem como a construção de novos palacetes e casas onde residam estas figuras, muitas delas com fortuna realizada no então Império do Brasil (PEIXOTO, 2013).

Encontram-se ainda por fazer, na sua grande maioria, o levantamento e o estudo referentes à decoração móvel (AZEVEDO, 2007) dentro destas residências portuenses[3], conquanto sobre as artes integradas se esteja progressivamente a divulgar os resultados de algumas pesquisas efectuadas.

Entre móveis, têxteis, porcelanas e outras louças, relógios, peças de metais não preciosos e uma panóplia diversificada de objectos decorativos, por vezes em materiais diversos, tão costumeiros na centúria de Oitocentos, encontramos as peças de prataria, referência cultural indissociável das elites portuguesas até ao século XX.

[3] No IV Congresso Internacional "A Casa Nobre: Um Património para o Futuro", que teve lugar nos Arcos de Valdevez de 27 a 29 de Novembro de 2014, apresentámos um trabalho intitulado *Decorar, rechear e sociabilizar nas casas das elites do Porto: 1850-1925*, que oportunamente daremos à estampa, e no qual analisámos os recheios da casa da Trindade, da família do Dr. José Joaquim da Costa Lima (1826-1910), e da Quinta do Monte, na Foz do Douro, propriedade de D. Maria Leopoldina de Brito Andresen (1834-1903), ambos os estudos de caso referentes a espólios inventariados no início do século XX, o primeiro referente a uma habitação urbana, o outro a uma propriedade dos então arrabaldes portuenses.

Entre os avaliadores que elencámos nos quadros em apêndice desfiam os nomes dos contrastes Caetano Rodrigues de Araújo e José Rodrigues Teixeira, o contraste-substituto Guilherme Guedes de Mansilha, bem como, mais tardiamente, o contraste honorário da Casa Real, José Aniceto Pinto Monteiro[4]. Tudo nomes incontornáveis da realidade da ourivesaria portuense da segunda metade de Oitocentos, prolongando-se, designadamente o último, até aos primeiros tempos do século XX.

As áreas temáticas que indiciam maior quantidade argêntea dentro das habitações analisadas – se bem que tal conclusão se possa generalizar – são, em primeiro lugar, os objectos de mesa e de serviço de bebidas, seguidos das peças destinadas à iluminação. A percepção desta realidade surge também consubstanciada pela observação da natureza das peças chegadas à actualidade, que se inserem nestas tipologias (SOUSA, 1998).

De entre as tipologias presentes em maior quantidade e diversidade encontram-se os talheres; não havia casa de elite oitocentista que não possuísse estes instrumentos alimentares argênteos, continuando uma prática que vinha já desde Setecentos, se bem que aí não tivesse alcançado uma tão prolífica disseminação. Nos quadros que apresentamos em apêndice a este estudo, todos exibem talheres, o mesmo sucedendo noutros casos que fomos estudando ao longo dos anos. Os modelos eram vários, sendo por vezes registados os seus feitios, como os filetes ou lisos com filetes (quadro I), canas (quadro II), conchas (quadro III) e canas antigas (quadros III e V). A base, apenas constituída pelas tipologias das facas, garfos e colheres até à primeira metade do século XVIII, há muito havia sido ultrapassada, surgindo agora também listados trinchadores [facas e espetos de trinchar], tenazes, conchas de sopa, colheres de arroz, espátulas de peixe, colheres de chá, conchas de açúcar e de molho, enfim.

No caso do inventário de D. Amélia Tasso de Sousa (quadro VII), além do faqueiro para vinte e quatro pessoas, havia um outro para dezer [dessert] ou sobremesa, formado por igual número de colheres. Um toque de distinção, que fazia a diferença, informando-nos, também, das práticas de receber em casa, sendo necessário uma quantidade suficiente de talheres para um número alargado de convivas.

Os serviços de chá e café ou as suas peças isoladas encontram-se listados nos diversos inventários abaixo sistematizados[5], com descrições habitualmente genéricas quanto ao feitio,

---

[4] Será este também a avaliar as peças de António Bernardo Ferreira III (SOUSA, 2009, 247).
[5] Se bem que no de João Pinto Pizarro Portocarrero (quadro IV) não existam bule e cafeteira, limitando-se a leiteira e açucareiro. Existem, contudo, numerosas colheres de chá.

apenas com referência, por exemplo, a "antigo", "lavrado", "lisa" ou "filetes em volta". Constituem excepção quanto à exiguidade descritiva, os exemplares do acervo de Manuel Joaquim de Sousa Ribeiro e de sua mulher (quadro I), com a indicação de motivos de "lavrado de caninhas, e contas, e abertos ao buril". O acervo de Bernardo Pereira Leitão (fig. 10) possui, ainda, três caixas para chá, valoradas em 37$248 réis (quadro III).

Fig. 10 – Retrato a óleo de Bernardo Pereira Leitão, por Augusto Roquemont, meados do séc. XIX. Col. da Casa de Casal de Loivos.

Em relação aos paliteiros, a sua presença em inventários portuenses (quadros II, IV, V, VI e VII), se bem que sem descrições minuciosas, permite observar algumas das tipologias existentes, nomeadamente o Neptuno, o ramo, as folhas e peras, o copo pé e salva, ou seja, uma diversidade que corresponde a muitos dos motivos (OREY, 1994) dos exemplares chegados aos dias de hoje. Outras vezes a identificação é genérica, pois sendo apenas um não havia necessidade de especificar o exemplar e de o destrinçar do(s) restante(s).

As salvas correspondem, talvez, à tipologia mais comum em Portugal desde o século XV, pelo que se encontram listados em todos os acervos referenciados. Os pormenores ornamentais, conquanto nem sempre especificados, apontam para a matriz neoclássica, com os perlados – descritos como pérolas –, ou a menção a decoração incisa, através dos termos gravados ou abertos a buril. É perceptível, igualmente, a presença da gradinha, típica de

Oitocentos, ao redor de diversas peças, e uma referência ocasional ao tamanho ou à diferença do mesmo entre exemplares de um determinado acervo (quadro I).

Outra tipologia abundantemente figurada nos espólios portuenses identificados é a dos objectos de iluminação, com preponderância natural para os castiçais. A matriz decorativa é perceptível através da menção das contas e das caninhas (quadro I), dos fios torcidos, da figura com pés de cabra (quadro II) ou ainda da presença de rosas, numa evidência do gosto do 1.º Romantismo (quadro II), em que a matriz vegetalista invade as decorações da prataria portuguesa. Nos dois últimos acervos sistematizados em quadros (VI e VII), o do capitalista da Rua de Santa Catarina, Francisco Antunes de Brito Carneiro, e o de D. Amélia Tasso de Sousa, destacam-se as serpentinas, havendo-as com marca do Porto, de seis e oito lumes, respectivamente.

Surge elencado, igualmente, um conjunto de outros objectos menos representativos, existentes isoladamente em certos acervos, podendo o levantamento progressivo de novos espólios indicar outras tipologias, relacionáveis com gostos particulares dos seus proprietários ou dos respectivos percursos biográficos, ou talvez do dos seus antepassados. Um deles é o do mencionado Francisco Antunes de Brito Carneiro, com espólio avaliado em 1887 (quadro VI), o outro refere-se à já mencionada D. Amélia Tasso de Sousa, do mesmo ano, com algumas especificidades de peças, designadamente, neste último, "Um par de jarras de louça de cor ou vidro com o pé de prata lavrada" (quadro VII).

Ocasionalmente, aquando da existência de oratórios no interior da habitação, surgem listadas algumas alfaias litúrgicas, se bem que apenas as principais, designadamente o cálice, a patena e a colherinha. Tal sucede entre as pratas avaliadas em 1855 e que faziam parte do acervo de Manuel Joaquim Sousa Ribeiro, viúvo de D. Ana Joaquina de Sousa Ribeiro, moradores na Praça de Santa Teresa, freguesia da Vitória (Porto). Aquando da sua morte (1907), António Bernardo Ferreira III (fig. 11), possuía uma maior quantidade de objectos litúrgicos, no seu palacete da Trindade, mas o espaço religioso, nesta residência, alcançava uma certa dimensão, proporcional ao número de peças. Assim, existiam um cálice, um lampadário, galhetas com prato, bem como uma caldeirinha e hissope (SOUSA, 2009, 257-258).

Fig. 11 – Fotografia de António Bernardo Ferreira III, da casa Emilio Biel, Porto. Col. Particular.

Considerações finais

Em Portugal, a tradição da realização e uso de prataria civil e religiosa remonta, numa linha de continuidade evolutiva, à época medieval. Neste contexto, a cidade do Porto assumiu um papel fundamental, permitindo que viesse a ocupar, a partir de meados de Oitocentos, a primazia enquanto centro produtor de objectos argênteos.

O século XIX representou um período de grande produção, tanto de peças de prata religiosa como civil. Detivemo-nos na percepção da relevância desta última, sobretudo nas mais relevantes tipologias executadas no período em consideração, fundamentalmente relacionadas com os usos da mesa e o serviço de bebidas. Estes domínios, associados à iluminação, constituem as principais funcionalidades em que se concentrou a produção de exemplares argênteos durante esta centúria.

Na cidade do Porto e tomando em consideração alguns inventários de personalidades das elites locais, apresentados em apêndice, a que acrescem elementos retirados de outros acervos já estudados, pudemos percepcionar a presença dos talheres de distintos modelos, de serviços de chá e café, bem como de peças soltas para o mesmo fim, a que se vinham juntar

candelabros, castiçais e, também, salvas e tabuleiros, permitindo identificar as tipologias com presença mais habitual nos espólios portuenses da segunda metade de Oitocentos.

Neste sentido, a prata, materializada em objectos utilitários e de ornamentação, continuou, na segunda metade de Oitocentos, a cumprir determinadas funções de representação social nos interiores domésticos das elites portuguesas, designadamente das da urbe portuense, alimentando um próspero comércio de ourivesaria e possibilitando a efervescência económica deste sector na Cidade Invicta.

Referências

AZEVEDO, Joana Feyo de. Mobiliário no Porto nos séculos XIX e XX, nos inventários orfanológicos. **Revista de Artes Decorativas**, Porto, v. 1, p. 273-367, 2007.

CARDOSO, António. Génese e morfologia das fachadas das ourivesarias e joalharias do Porto. In: **Ourivesaria do Norte de Portugal**. ARPPA; AIORN: Porto, 1984, p. 197-222.

CORDEIRO, José Manuel Lopes. A "Companhia Aurifícia", uma jóia da indústria portuense. In: SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e, coord. **Actas do I Congresso O Porto Romântico**. UCE-Porto; CITAR: Porto, 2012, vol. 2, p. 322-335.

CRUZ, António. História breve da ourivesaria e dos ourives no Norte de Portugal. In: **Ourivesaria do Norte de Portugal**. ARPPA; AIORN: Porto, 1984, p. 13-56.

FRANCESCHI, Humberto M. **O ofício da prata no Brasil**: Rio de Janeiro. Studio HMF: Rio de Janeiro, 1988.

OREY, Leonor d'. L'orfèvrerie civile au Portugal, dans da première moitié du XIX^e^ siècle. In: ARMINJON, Catherine, dir. **L'orfèvrerie au XIX.^e^ siècle**. La Documentation Française,: Paris, 1994, p. 259-263.

PEIXOTO, Paula Torres. **Palacetes de brasileiros no Porto (1850-1930)**: do estereótipo à realidade. Afrontamento: Porto, 2013.

PINTO, Jorge Ricardo. **O Porto Oriental no final do século XIX**: um retrato urbano (1875-1900). Afrontamento: Porto, 2007.

PINTO, Lurdes Maria Neves Marques. **A Leitão & Irmão (1877-1897) e as joias da Família Real portuguesa**. Dissertação de Mestrado (História – História Moderna e Contemporânea). Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2014.

ROQUETTE, J-I. **Código do Bom Tom ou regras da civilidade e de bem viver no XIX.º século**. Viúva J.-P- Aillaud, Monlon, & C.ª: Paris, 1859.

SOUSA, Ana Cristina Correia de; RESENDE., Nuno. Os Brilhantes do Brasileiro: Uma visita à família dos ourives Mourão. In: SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e, coord. **Actas do I Congresso do Porto Romântico**. UCE-Porto; CITAR: Porto, 2012, vol. 1, p. 121-140.

SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e. **Pratas portuguesas em colecções particulares: século XV ao século XX**. Civilização Editora: Porto, 1998.

SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e. **A colecção de paliteiros de prata do Club Portuense**. Club Portuense: Porto, 1999.

SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e. **Pratas em colecções do Douro**. Bienal da Prata de Lamego; Lello Editores: Porto, 2001.

SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e. Ourives da prata de Coimbra, Viseu e Lamego: notas para o seu estudo na segunda metade do século XVIII. **Cadernos do Noroeste**, Braga, n. 20 (1-2), p. 97-106, 2003.

SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e. **A ourivesaria da prata em Portugal e os mestres portuenses**: História e sociabilidade (1750-1810). Ed. Autor: Porto, 2004.

SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e. **Arte e sociabilidade no Porto Romântico**. CITAR: Porto, 2009.

SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e. **O livro de desenhos de jóias de José António Mourão (1792-1856), da Rua das Flores, no Porto**. UCE-Porto; CIONP; CITAR: Porto, 2011.

SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e. **Dicionário dos ourives do ouro, cravadores e lapidários do Porto e Gondomar (1700-1850)**. UCE-Porto; CIONP; CITAR: Porto, 2012.

SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e. **Tesouros privados: a joalharia na região do Porto (1865-1879)**. UCE-Porto; CIONP; CITAR: Porto, 2012.

SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e. **Arte e devoção: a ourivesaria nas colecções da Misericórdia do Porto**. Santa Casa da Misericórdia do Porto: Porto, 2013.

SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e. A investigação dos objectos móveis no atual panorama historiográfico luso-brasileiro: reflexões e breves estudos de caso. In MALTA, Marize; PESSOA, Ana, org. **Anais do II Colóquio Internacional Casa senhorial**: anatomia dos interiores. Fundação Casa de Rui Barbosa: Rio de Janeiro, 2015, p. 359-361. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/arquivos/file/Seminarios/anais_II_Coloquio_Casa_Senhorial.pdf>. Acesso em: 25.06.2017.

Apêndices

Quadro I

Avaliação das peças de prata de Manuel Joaquim Sousa Ribeiro, viúvo de D. Ana Joaquina de Sousa Ribeiro, sendo morador na Praça de Santa Teresa, freguesia da Vitória (Porto), efectuada por Caetano Rodrigues de Araújo, contraste na cidade do Porto e seu distrito

Data: 02.06.1855

Descrição	Peso	Valor (rs.)
Dois pares de castiçais, com lavrado de caninhas	8 marcos, 2 onças e 5 ½ oitavas, prata de lei	53$350
Um dito mais pequenos, lavrados de caninhas e contas	3 marcos e 4 ½ oitavas, prata de Lei	19$650
Uma cafeteira, toda lisa, com filetes em volta	3 marcos, 2 onças e 2 ½ oitavas, prata de lei	21$050
Um açucareiro, com lavrado de caninhas, e contas, e abertos ao buril	2 marcos, 2 onças 5 ½ oitavas, prata de Lei	14$950
Uma leiteira com lavrados de caninhas e contas e abertos ao buril	1 marco, 4 onças e 4 ½ oitavas, prata de lei	10$050
Uma tigela com lavrado de caninhas	1 marco, 7 onças e 1 oitava, prata de lei	12$100 [f. 277-277v.]
Uma salva com lavrado de contas e abertos ao buril no fundo	2 marcos, 2 onças e 7 oitavas, prata de lei	15$100
Uma salva, mais pequena, toda lisa	1 marco, 2 oitavas, prata de toque de 10 dinheiro e 18 grãos	6$865
Doze colheres de sopa, lisas, com filete em volta	3 marcos e 4 ½ oitavas, prata de lei	19$650
Doze colheres de chá e uma de açúcar, lisas, com filete em volta	1 marco, 1 oitava, é prata de lei	6$500
Uma colher de terrina, lisa, com filete em volta	6 onças e 4 oitavas; prata de lei	5$200
Uma colher de arroz, lisa, com filete em volta	3 onças e 6 oitavas, prata de lei	3$000
Doze garfos, lisos, com filetes no cabo	3 marcos, 5 onças e 7 oitavas, prata de lei	23$900
Doze cabos de facas, lisos, com filetes	2 marcos e 5 onças; prata de lei	16$800
Dois cabos de trinchador, lisos, com filetes*	3 onças e 6 oitavas, prata de lei	3$000 [f. 278]
Uma copa de um cálice, uma patena e colher, todas estas peças douradas	6 onças e 4 ½ oitavas, prata de lei	5$250

	Total	236$415

* "Declaro que o pêzo dos cabos de facas, e trinchadôr, foi calculado, um pouco mais ou menos, por hum de cada hum que se desembatumou". Fonte: A.D.P., Inventários Orfanológicos, cota: JUD-TCPRT, Maço 197, n.º 530, f. 277-278.

Quadro II

Avaliação das peças de prata de Joaquim Gomes Rodrigues e de mulher, D. Angélica Augusta Carneiro Rodrigues, moradores no Largo Coronel Pacheco, freguesia de Cedofeita (Porto), efectuada por José Rodrigues Teixeira, contraste da prata

Data: 09.05.1878

Descrição	**Peso (g)**	**Valor (rs.)**
Um açucareiro e tampa lavrado	628	17$584
Leiteira	600	16$800
Bule	1180	33$040
Tigela	510	14$280
Paliteiro de ramo	125	3$500
Colher de arroz feitio canas	144	4$032
Dita de terrina feitio canas	167	4$676
Doze ditas para sopa feitio canas	597	16$716
Doze ditas para o chá feitio canas	238	6$664
Um par de castiçais figura com pés de cabra	1020	28$560
Um dito de vaza de fios torcidos	1150	32$200
Um dito lavrado de rosas	560	15$680
Uma salva de grade de fundo aberto	920	25$760
	Total	219$492

Fonte: A.D.P., Inventários Orfanológicos, cota: JUD-TCPRT, Maço 0001-00001, f. 71.

Quadro III

Avaliação das peças de prata de Bernardo Pereira Leitão, morador no Passeio Alegre, n.º 234, S. João da Foz do Douro (Porto), efectuada por Guilherme Guedes de Mansilha, contraste-substituto da prata

Data: 14.12.1880

Descrição	Peso (g)	Valor (rs.)
Dois pares de castiçais meias canas	1200	33$600
Dezoito colheres de mesa de conchas	1425	39$900
Vinte e quatro garfos d'arte ditos	1560	43$680
Uma colher de terrina gravada	185 (30 rs.)	5$550
Quatro ditas de mesa diferentes	245 (27 rs.)	6$615
Um açucareiro com tampa	434	12$152
Uma leiteira redonda	236	6$608
Uma tigela dita	334	9$352
Uma salva de continhas à beira	338	9$464
Uma salva de continhas	374	10$472
Uma tenaz de canas antigas	56	1$568
Três caixas para chá	1116	37$248
Uma cafeteira lavrada	920	25$760
Um bule dito antigo	1040	29$720
	Total	265$089

Fonte: A.D.P., Inventários Orfanológicos, cota: JUD-TCPRT/077/Maço 29-00070, f. 60.

Quadro IV

Avaliação das peças de prata de João Pinto Pizarro Portocarrero, morador na Rua da Bandeirinha, sendo inventariante sua viúva, D. Emília Cândida

Data: ca. 1885

Descrição	Peso (g)	Valor (rs.)
Uma colher de tirar açúcar	29	$870
Doze colheres para chá	234	7$020
Treze colheres de prata sendo para chá; e uma para açúcar	26[f. 126v.]2	7$860
Um destorrador	55	1$650
Uma leiteira	344	10$320
Um açucareiro	426	12$780
Um paliteiro de prata	87	2$610
Uma colher de terrina de prata	240	7$200 [f. 127]
Uma colher de prata para tirar arroz	121	3$630
Seis colheres de mesa	316	9$480
Doze colheres de prata para mesa	666	19$980
Três garfos de prata para mesa	119	2$856
Cinco garfos de prata	223	6$690[f. 127v.]

Dezoito garfos de prata	1383	41$490
Oito cabos de facas de prata	432	12$960
Dois cabos de facas de prata	158	4$740
Dezoito cabos de facas de prata	990	29$700
Colher para peixes, de prata	162	4$860 [f. 128]
Um galheteiro de prata	701	21$030
Um fruteiro de prata	1750	52$500
Uma salva de prata	1451	43$530
Um par de castiçais de prata	473	14$190
Um par de castiçais de prata	696 [f. 128v.]	20$880
Um par de castiçais de prata	870	26$100
Um tinteiro de prata	510	15$300
	Total	

Fonte: A.D.P., Inventários Orfanológicos, cota: JUD-TCPRT/077/Maço 75-00182, f. 126-128v.

Quadro V

Avaliação das peças de prata do Comendador António Fernandes Guimarães, viúvo de D. Rita Rosa de Castro Guimarães, e casado, segunda vez, com D. Felismina Rita Fernandes de Sousa Guimarães, moradores na Rua do Almada, freguesia da Vitória (Porto), efectuada por José Rodrigues Teixeira, contraste-substituto da prata

Data: 14.07.1885

Descrição	**Peso (g)**	**Valor (rs.)**
Um tabuleiro de grades	6372	178$416
Uma salva de grade pequena	392	10$976
Uma dita maior de grades	2130	59$640
Um bule lavrado baixo	1250	35$000
Uma cafeteira lavrada igual	1220	34$160
Um açucareiro e tampa igual	710	19$880
Uma leiteira igual	490	13$720
Uma tigela igual	665	18$620
Prato e espevitadeira lavrado	335	9$380
Quatro castiçais vazas de fios	2250	63$000
Vinte e quatro colheres de chá	500	14$000
Seis colheres de mesa	280	5$600
Seis garfos de cabo lisos	370	7$400

Seis cabos de facas lisos	120	2$400
Colher de molho canas antigas	110	2$200
Colher de tirar açúcar de concha	35	$980
Paliteiro de folhas e peras	190	5$320
	Total	480$692

Fonte: A.D.P., Inventários Orfanológicos, cota: JUD-TCPRT/Maço 98-00256, f. 81.

Quadro VI

Avaliação das peças de prataria de Francisco Antunes de Brito Carneiro, capitalista, morador na Rua de Santa Catarina, freguesia do Bonfim (Porto), que enviuvou de D. Rita Melvília da Rocha Leão, tendo casado segunda vez com a inventariante, D. Maria Olímpia Macambira Carneiro, efectuada por José Aniceto Pinto Monteiro, Contraste Honorário da Casa Real por Sua Majestade, avaliador oficial pela Casa da Moeda na cidade do Porto

Data: 18.07.1887

Descrição	**Peso (g)**	**Valor (rs.)**
Um par de serpentinas de figura lavradas para seis lumes contrastada no Porto	4225, a 28 rs. a grama	118$300
Um par de ditas diferentes, com sinal particular * dita	4341, a dito	121$548
Um par de ditas de igual feitio de prata dita	4398, a dito	123$144
Um paliteiro de copo pé e salva lavrada de prata dita	394, a dito	11$032
Um dito figurando Neptuno de prata dita	572, a dito	16$016
Um tinteiro de prata dita	203, a dito	5$684
Chávena e pires, gravado *guilhoxé*, de prata dita	211	5$908
Um tabuleiro lavrado, gosto antigo de prata moeda	464, a 30 rs. a grama	13$920
Uma salva grande de grade lavrada [f. 93v.] de prata dita	2779, a 28 rs. a grama	68$812
Uma dita do mesmo feitio de prata dita	1460, a dito	40$880
Uma dita de prata dita	1276, a dito	35$728
Uma dita de prata dita	876, a dito	24$528
Uma dita de grade lisa de prata dita	580, a dito	16$240
Um açucareiro lavrado de prata dita	665, a dito	18$620
Uma leiteira de prata dita	492, a dito	13$776
Um bule lavrado	1236 (abatido as 2 argolas de marfim da asa), a dito	34$608
Um pratinho e tesoura lavrado [de prata] dita	273	7$644

Um copo e prato de prata dita	333, a dito	9$324
Doze colheres para sopa de prata dita	580, a dito	16$240
Duas ditas para terrina e arroz grandes de prata dita	359	10$052 [f. 94]
Trinta e sete colheres para chá, sendo uma para açúcar de prata dita	1048 g, a 28 rs. a grama	29$340
Um prato de pé guilhochado de prata dita	382, a dito	10$596
Três cestas de filigrana de prata moeda	198, a 30 rs. a grama	5$940
Um descanso de madrepérola com guarnições de prata	_	4$500 (valor real e estimativo)
Um estojo para escritório em caixa com os pertences	_	1$500 (valor dito)
Doze cabos para facas lisos e lavrados de cunho, regulado por a 40 g	480, a 28 rs. a grama	13$440
Uma pena de prata dourada	11 g 5 dg, a dito	$322
Um par de jarras de louça de cor ou vidro com o pé de prata lavrada	Peso bruto: 530 g, regulando ter líquido de prata 300 g. a dito	8$400
Uma bolsa para dinheiro	64g e ½, a 26 rs. a grama	1$630
Uma caixa para rapé	88, a 28 rs. a grama	2$460
Uma dita, chamada russiana	106, a 30 rs. a grama	3$180
Uma fosforeira dita	23, a dito	$690 [f. 94v.]
Um talher lavrado	114 (garfo e colher, de prata) 40 (faca, regulando ter) Total: 154, a 28 rs. a grama	4$310
Descanso de pedra e no centro um cisne, de prata	235, a dito	4$580
	Total	1:070$012

Fonte: A.D.P., Inventários Orfanológicos, cota: JUD-TCPRT/Maço 168-00434, f. 93-94v.

Quadro VII

Avaliação das peças de prata de D. Amélia Tasso de Sousa, viúva de José António Ferreira de Sousa, moradores na Rua de Santa Catarina, efectuada por José Aniceto Pinto Monteiro, Contraste Honorário da Casa Real, avaliador oficial pela Casa da Moeda na cidade do Porto

Data: 19.10.1887

Descrição	Peso (g)	Valor (rs.)
Um par de castiçais lavrados marca do Porto	646, a 28 rs. a grama	18$088
N.º 2 Um par de ditos, de prata dita	595, a dito	16$660
Um pratinho e tesoura, de prata dita	288, a dito	8$064
Uma salva de grade gravada dita	579, a dito	16$212
Uma dita para copo de prata dita	253, a dito	7$684
Uma dita figurando tabuleiro de dita	434, a dito	12$152 [f. 89]
Um bule de prata, marcada no Porto	1100 (abatidas as 2 argolas de marfim), a 28 rs. a grama	30$800
Uma leiteira de prata dita	565, a dito	14$220
Um açucareiro com tampa de prata dita	632, a dito	17$696
Cinco diferentes colheres	160, a 26 rs. a grama	4$160
Um paliteiro de figura, prata marcada no Porto	318, a 28 rs. a grama	8$904
Um par de serpentinas lavradas para oito lumes	4347, a 28 rs. a grama	121$716
Prata numa caixa		
Vinte e quatro garfos de prata marca do Porto de prata dita	1578, a dito	44$184
Vinte e quatro colheres do mesmo feitio para sopa de prata dita	1702, a dito	47$656
Vinte e quatro [colheres] para chá uma para açúcar escumadeira tenaz para açúcar de prata dita	732, a dito	20$496 [f. 89v.]
Colher para sopa, dita para arroz garfo faca para peixe colher para molho, outra dita vazada, duas colheres de concha dois descansos, garfo e faca para saladas de buxo com prata	1095 (líquido, abatido o buxo; antes 1125)	29$660
Vinte e quatro cabos para faca de prata dita, de chapa, regulado por um a 25 g	600, a dito	16$800
Dois ditos para garfo e faca de trinchar de prata dita regulado pesar	60, a dito	1$680
Serviço de *dezer*		
Vinte quatro garfos do mesmo feitio e prata dita	1175, a dito	32$900
Vinte e duas colheres do mesmo feitio e prata	1022, a dito	28$616
Vinte e quatro cabos para faca de chapa cunhadas, regulado por um a 20 g	480, a dito	13$440
Dois quebra-nozes de prata [f. 90] dita	308, a 28 rs. a grama	8$620
	Total	859$428

Fonte: A.D.P., Inventários Orfanológicos, cota: JUD-TCPRT/Maço 214-00567, f. 88v.-90.

IV Colóquio Internacional
A Casa Senhorial: Anatomia dos Interiores
7, 8 e 9 de junho de 2017
Universidade Federal de Pelotas - Pelotas - RS - Brasil

INVENTÁRIO, INVENÇÃO E INDIVIDUAÇÃO: UM ESTUDO SOBRE OS MÓVEIS E APETRECHOS DO CONDE DA BARCA A PARTIR DE DOCUMENTOS DESCRITORES

Marize Malta
Doutor em História/Universidade Federal do Rio de Janeiro
marizemalta@eba.ufrj.br

Patricia D. Telles
Doutora em História da Arte/Universidade de Coimbra e Universidade de Évora
pat2telles@gmail.com

Em 1807, António de Araújo de Azevedo (1754-1817), futuro conde da Barca, então Ministro e Secretário de Estado, acompanhava a corte portuguesa de partida para o Brasil. Deixava para trás um palacete em Belém, Lisboa, onde recebera personagens importantes de toda a Europa, visando obter contatos e informações – matéria-prima de sua carreira de diplomata e político. O imóvel seria logo ocupado pelos franceses, que se apropriaram de seus pertences e usufruíram de todo o aparato de seu bem-viver (Fig.1). Entre 8 e 11 de janeiro de 1808, fez-se “seqüestro em todos os bens moveis, que se achão em a dita Caza, (...)”1, elaborando-se um inventário que listava tudo o que deixara: móveis, quadros, têxteis, utensílios, trastes e centenas de livros da sua vasta biblioteca2.

[1] “Auto do levantamento do sequestro por ordem do desembargador Manuel José de Arriaga Brum da Silveira, na qualidade de Juiz Administrador dos bens e rendas da casa de António de Araújo de Azevedo ausente do Reino [...]”. Arquivo Distrital de Braga/UM, Caixa 47, doc 76. Referência PT/UM-ADB/FAM/FAA-AAA/A/004866. Disponível em: <http://pesquisa.adb.uminho.pt/details?id=1412562>.

[2] De fato, apenas parte da biblioteca veio com ele no navio Medusa. Outra parte foi deixada em Lisboa e confiscada, outra permaneceu ou foi remetida para a biblioteca do Convento de Jesus. O que foi deixado em Portugal foi depois mandado para o Rio de Janeiro, com a excepção de alguns livros que terão sido roubados. Cf. "*Relação dos trastes que ficarão em meu poder*", *“Processo das Despesas Feitas com o Envio do Material, para o Rio de Janeiro”* e “Auto do levantamento do sequestro por ordem do desembargador Manuel José de Arriaga Brum da Silveira, na qualidade de Juiz Administrador dos bens e rendas da casa de António de Araújo de Azevedo ausente do Reino [...]”. ADB/UM, Caixa 47, doc 76.

Figura 1 – Prato de porcelana brasonado de António de Araújo de Azevedo. Coleção particular, Ponte de Lima. Fotografia: Pedro Lobo.

Em setembro de 1808, após a primeira derrota francesa, estes bens foram parcialmente recuperados e entregues a um dos seus irmãos, João António de Araújo de Azevedo, o qual após enviar-lhe para o Rio uma "Relação dos trastes que ficarão em meu poder" providenciou a sua remessa para o Brasil. Em documento do Arquivo Distrital de Braga, intitulado “Processo das Despesas Feitas com o Envio do Material, para o Rio de Janeiro”, dá conta dos consertos efetuados, como a pintura das estantes da biblioteca, de pagamentos em seu nome, como as afinações do piano (que ficara devendo), e ainda dos transportes de peças suas que estavam no Palácio de Queluz: espelhos, lustres, cadeira, sofá e a “Pintura da Ebe”. Deixou-nos assim uma outra lista, com caixas e fardos numerados e a descrição de seus conteúdos, gerando um outro tipo de inventário de bens a transportar. A maioria seguiu pelo navio Fama em 11 de dezembro de 1809, havendo outra remessa em junho de 1810, de coisas espalhadas por outros locais de Lisboa: livros que estavam na Biblioteca do Convento de Jesus, e móveis em casa de António José Batista de Sales, que ainda não identificamos.

Uma vez no Rio, tais bens seguiram para a sua nova morada na rua do Passeio, número 42, um sobrado em frente ao Passeio Público, com “localização privilegiada e amplas dimensões” (PESSOA; SANTOS, no prelo, p.7), onde não só pôde dispor seus móveis e alfaias para residir com distinção e receber a elite política e cultural da corte, segundo as regras vigentes da boa educação (GARCIA, 2008: p.23), mas acolher seu laboratório químico, para destilação de aguardente, fabrico de porcelana, e outras atividades.

Com boa parte destes móveis e alfaias, somados aos itens que trouxera consigo em 1808, Araújo de Azevedo pode acomodar o seu estilo de vida cosmopolita europeu e seu espírito empreendedor em um cenário arquitetônico bem distante daquilo que deixara para trás. Anos mais tarde, em 1815 quando, já doente, recebe o título de Conde da Barca, também passa a ocupar, como segunda moradia, a chácara do Bom Retiro, no Engenho Velho em companhia de seu médico e velho amigo, o baiano Manuel Luis Álvares de Carvalho (1751-c.1824/5), que como ele acompanhara a partida da família real3. Foi lá4 que veio a falecer pouco depois, em 1817.

Sua morte foi anunciada nos jornais em tom de consternação (GAZETA DO RIO DE JANEIRO, 25 jun. 1817) – e para a surpresa geral, descobriu-se que o Conde morrera fortemente endividado. Para satisfazer aos credores, procedeu-se durante dois anos, entre abril de 18205 e princípios de 1822, ao leilão dos seus bens (DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 27 out. 1821, p.191) e os jornais que anunciaram o evento, chamaram a atenção para alguns objetos, gerando novo documento de referência. Se não temos notícias do destino dessas posses, sabemos da compra de sua valiosíssima biblioteca, estimada em 6.400 volumes, catalogada pelo seu irmão João António, que ficou com 400 volumes e leiloou o restante, arrematado para a Biblioteca Régia da Corte do Rio de Janeiro e que hoje integra a Biblioteca Nacional, como "Coleção Arajuense".

O conjunto desses documentos descritores (e outros que por ventura sejam levantados), de diferentes naturezas, permite desenvolver um exercício de imaginação de alguns interiores das residências do Conde da Barca a partir do seu conjunto móvel. Cada descrição, por mais que repita os mesmos móveis e utensílios, acaba por se diferenciar da seguinte pois ocorre em momentos e situações diferentes. Cada nova observação traz mais um detalhe, irrelevante para

---

[3] http://linux.an.gov.br/mapa/?p=9050

[4] Segundo a certidão de óbito, morreu "nas casas de sua morada na Chácara do Bom Retiro em Mata Porcos, desta Cidade e Corte do Rio de Janeiro" - foi sepultado no dia 22 (no dia seguinte), na igreja de S. Francisco de Paula - conhecida na época como "Igreja dos Terceiros de São. Francisco de Paula" (ver B-46 3) http://pesquisa.adb.uminho.pt/details?id=1412338

[5] "Nos dias 14, 17 e 21 do corrente mez haverá almoeda de huma morada de cazas nobres, com nove janellas de frente, defronte do Passeio publico, e fundos até á rua dos Barbonios, por execução que faz o Commendador João Rodrigues Pereira de Almeida ao Conselheiro João Antonio de Araujo e Azevedo, como testamenteiro e herdeiro do finado seu irmão o Ex.mo Conde da Barca, pelo Juizo da Conservatoria dos privilegiados do Commercio; quem nellas quizer lançar deve comparecer na loja de João Ignacio Tavares na rua da Candelaria, onde se fazem as praças, continuando os leilões daquelles dias por diante nas manhãs das Segundas, e Sextas feiras, até se effectuar a arrematação." (GAZETA DO RIO DE JANEIRO, n. 29, 8 abr. 1820).

um documento e destacado em outro, o que permite ampliar a gama de informações, e alimentar a imagem que criamos desses interiores.

Longe de ser algo descompromissado com as posturas científicas, imaginar é previdente método no campo das artes visuais: permite gerar imagens mentais a partir de objetos similares às descrições documentais. Permite lançar hipóteses cabíveis sobre um conjunto móvel disperso ou não mais existente. Importa destacar que os bens móveis são de difícil apreensão, justamente pela sua natureza de coisa movente, passível de escapar facilmente dos lugares. Para permitir uma correspondência com uma dada materialidade, as suas descrições (verbais ou escritas) devem ser minuciosas, o que dificilmente ocorre nos inventários. Muitas vezes, para uma visualização mental bem delineada das peças descritas, é preciso inventar palavras e associações.

Ao mesmo tempo, são estes objetos móveis que individualizam os espaços, e permitem que pessoas convivam em certos cômodos, desenvolvam afazeres, estabeleçam relações sociais. São eles que se afinam a uma personalidade, representando-a e construindo sentidos sobre o indivíduo que com eles viveu. É justamente aquilo que não é perene, que dá feição aos espaços de vida, e permite melhor aferir as afeições e gostos de uma pessoa, facilitando uma aproximação à sua persona.

Assim, a partir das várias listagens de bens móveis do conde da Barca, procuramos chegar ao homem, ao político, ao empreendedor, que viveu em várias partes do mundo, enchendo os olhos com referências da Inglaterra, França, Holanda, Alemanha, Rússia, e conformações decorativas da corte Portuguesa e seus altos dignitários. As escolhas plásticas para sua morada faziam jus ao seu lugar como individuo, como membro de uma sociedade que se desfazia, paulatinamente, dos símbolos hierárquicos de aparato e procurava construir sua particularidade de estar no mundo - uma atitude que iria proliferar pelo século XIX, que o conde viu apenas se iniciar.

Fortemente relacionados com a ordem política e social vigente, os juízos de valor estético emergem de uma complexa interação entre desejos de emulação, distinção e solidariedade, tornando-se relevante avaliar não apenas o que as pessoas adquiriam para suas casas, mas o que as aquisições significavam (AUSLENDER,1996: p.2; 13).

Como Araújo de Azevedo não era proprietário do imóvel em que residia em Lisboa, era o seu recheio, os seus bens móveis que assumiam o papel de dar sentido a sua persona e ao seu estilo

de vida. Naqueles tempos, móveis eram caros e duráveis. Sua aquisição era ponderada, requerendo uma relação direta entre um gosto particularizado para a demanda e uma produção técnica e estética especializada.

O primeiro documento descritor, que envolve o sequestro de seus bens em 1808, consta de 89 folhas redigidas pelo escrivão José António Ribeiro Soares, acompanhado por José Maria de Brito, administrador das casas lisboetas de Araújo de Azevedo, que foi obrigado a prestar alguns esclarecimentos. Sabe-se, por isso, que as moradas onde o "ausente" residia pertenciam à Coroa (ADB/UM, Caixa 47, doc 76, fl.88, verso) e que levara consigo para o Brasil:

> (...) toda a prata, Roupa, branca, Loiça de Casquinha, e de Cozinha que possuia, dezassete ou dezoito baús de Livros, (...) = Vinte e cinco caixoens de Vinho engarrafado, três Pipas de Vinho do Porto, e varia Loiça de pó de pedra. (ADB/UM, Caixa 47, doc 76, fl.87, verso)

Estariam entre os bens descritos no leilão do seu espolio como "peças de prata de serviço de meza e de caza, aparelhos de louça fina de bom gosto (...)" (DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, n.24, 27 out. 1821, pp.189-191.) – pois quanto aos bens deixados em Portugal, por mais que o Conde tenha tentado protegê-los, distribuindo alguma coisa entre casas de amigas e primas que permaneciam em Lisboa, sabemos que o General Henri François Delaborde (1764-1833), governador da cidade e ocupante do palácio de Belém – levou consigo ao partir livros raros e até "Caixoens de Loiça", provavelmente porcelana de Sèvres e Meissen ("loiça de Seve" e "da Saxonia"), muito apreciada na época e especialmente cara.

José de Brito, administrador do futuro Conde, recordava particularmente que:

> (...) hum trem de Loiça de Seve6 (...) para Chá, que se achava sobre abanca redonda com hum vaso da mesma Loiça que servia de Ornato da Salla principal fora mandado encaixotar pelo dito ausente para se entregar asua Prima (...) Donna Marianna de Vilhena Coutinho cuja entrega depois do Declarante ahaver feito, lhe foi ordenado pelo General Larbord que a Reclama-se bem como outros Caixoens de Loiça de Saxonia, evarios ornatos de Mesa, que por ordem do dito ausente entregara a (...) Donna Maria da Penha de França e Lacerda, cu- / cujos Caixoens de Loiça levou com asua Bagagem o General Labord quando sahira da dita Casa, e semelhantemente forão com a dita bagagem, huns quatro ou cinco Caixotes de Livros, que o ausente fizera encaixotar para levar com sigo, mas que não poderão embarcar. Da mesma sorte ouvio dizer que sofrerão omesmo destino, varias pinturas que guarnecião as sallas da dita Casa, e de que só ficarão os Caixilhos, existindo porem na mão do Retratista Peregriné7 [sic] huma grande Venus, que odito ausente lhe havia mandado

[6] Provavelmente Sèvres – a julgar pela descrição abaixo, onde se fala de "louça da Saxonia" como era então chamada a porcelana de Meissen.

[7] Domenico Pellegrini (1759-1840), pintor italiano, morou em Paris, depois em Londres entre 1792 e 1803. Teria vindo para Lisboa por volta desse ano, e colaborado com os franceses durante as invasões. São dele os principais retratos do Conde que temos – de modo que são todos anteriores à sua partida em 1808. Foi expulso de Portugal em Setembro 1810.

> ultimamente, para lhe por humas / humas Sendalhas. (ADB/UM, Caixa 47, doc 76, fls.86 a 87 verso).

Desse modo, nem tudo pôde ser remetido para o Brasil – nem sequer todos os seus livros - ficando Araújo de Azevedo desfalcado quanto à totalidade de seus bens domésticos.

Mas não eram apenas os móveis ou a porcelana que compunha o recheio de aparato da casa de Belém, o Auto de Sequestro dos Bens destaca igualmente os revestimentos têxteis, como bambinelas, forros das paredes, tapetes. Não se preocupa, porém, em designar salas ou especificar os cômodos por cor, usos ou qualquer identificação, sendo uma lista corrida, que dificulta perceber os ambientes decorativos. Assim, procuramos sobretudo perceber o que alguns conjuntos podiam favorecer em termos de atividades sociais e particulares.

Provavelmente o Conde da Barca procurou reproduzir na sua casa do Rio de Janeiro a repartição programática, já em curso em Lisboa, entre as zonas de caráter mais pessoal (gabinete, câmara, casa de fatos) e a mais oficial e burocrática (secretaria, casa dos livros, casa de hóspedes), como bem demarca Hélder Carita, quando avalia os interiores setecentistas portugueses (2016: p.435). O autor lembra que em fins do XVIII, os salões podiam descer para os pisos térreos e voltarem-se para os jardins, e os quartos ficarem reunidos em um determinado pavimento, diferente da sequência costumeira nas casas nobres de antecâmara – câmara – guarda-roupa em seguida às salas de aparato no piso nobre (CARITA, 2015: pp.487, 491).

> (...) implicando uma gradual acentuação da convivialidade social, em que o aparato cede lugar ao requinte e os grandes espaços de representação são trocados por ambientes mais calorosos e de menor escala, mais próprios de uma lógica humanista. (CARITA, 2015, p. 447)

Contudo, Araújo de Azevedo mantém no Rio de Janeiro a concentração da zona residencial no pavimento superior. Em artigo sobre as suas casas no Rio de Janeiro, Ana Pessoa e Ana Lúcia Vieira dos Santos explicitam a conformação do sobrado, com um andar nobre com três salas ocupando toda a frente, talvez correspondendo às salas de recepção, visita e música. Seria uma delas a que em Lisboa José de Brito chamava "sala principal" (ADB/UM, Caixa 47, doc 76, fls.86 a 87 verso). Seguia-se uma zona intermediária com alcovas e quartos, e outro conjunto de sala de jantar, cozinha e quarto de despejo. Havia ainda uma grande sala para abrigar a livraria8, seguida de sala menor e gabinete, "todos esses ambientes forrados de estuque e assoalhados em madeira de pinho" (PESSOA; SANTOS, 2016).

[8] O termo, na época, correspondia ao que hoje chamamos de biblioteca.

O conjunto decorativo móvel garantiria, em qualquer circunstância arquitetônica, manter os indícios de distinção e de exposição, especialmente as "armações de casa", como chamavam os painéis têxteis que se aplicavam às paredes, combinados com as bambinelas, cortinas e alcatifas, capazes de dotarem de elegância qualquer sala acanhada, e permitirem alcançar uma unidade decorativa. O documento de remessa das caixas para o Rio (fl.2) refere uma sala verde ("dois canapés da sala verde"), outra cor de pêssego ("dois canapés de cantos da sala cor de pêssego") e armações verdes e encarnadas (fl.3), elaboradas com têxteis de forração. Ao todo, na casa de Belém, havia 3 armações – de cetim, seda e chita. A armação de cetim verde era complementada com 11 bambinelas de seda verde, branca e amarela, com franjas e borlas de caixos (Fig. 2). A armação preta e amarela acompanhava uma bambinela de seda cor de pêssego com franjas de borlas pretas. E a armação de chita possuía bambinelas irmãs com franjas de lã e borlas de lã amarela e preta. Havia ainda outros conjuntos de sanefas e cortinas: duas de paninho branco, com franja de algodão com guarnição preta e amarela; outras duas, de ganga, guarnecidas de nobreza preta, com sua borlas e franjas de caixos amarela e preta de retrós; e ainda mais duas de seda carmesim tafetá, com franjas de caixos e borlas encarnadas e verdes (Fig.2).

Os damascos vermelhos, tão comuns nas salas de aparato do século XVII, estavam fora de moda; cedia-se à graciosidade das cores claras, sugeridas pelas pinturas dos estuques nos tetos de palácios setecentistas portugueses – "cor de goivo, amarelo, azul-claro, ou verde cor de bicho de couve" (CARITA, 2015: p.453). Em finais do século XVIII, quando um gosto neoclássico se materializa em novas decorações, passam a concorrer as cores suaves como rosa, verde-água, verde-azeitona, amarelo e ocre (CARITA, 2015: p.488), o que se afina com as descrições cromáticas dos documentos. Os móveis das salas verde e pêssego foram enviados para o Rio de Janeiro, devendo corresponder aos salões de recebimento mais aparatosos, que se voltavam para a rua do Passeio.

uma sala verde ("dois canapés da sala verde"), outra cor de pêssego ("dois canapés de cantos da sala cor de pêssego") e armações verdes e encarnadas.

armação de chita - bambinelas irmãs com franjas de lã e borlas de lã amarela e preta.

Figura 2 – Sugestão de esquema de cores presentes nos têxteis descritos no Auto de Sequestro dos Bens e no documento de Remessa das caixas e fardos para o Rio de Janeiro.

No palacete de Belém, menciona-se também uma "sala de retratos" ("cantoneiras estreitas de mogno com seus doirados as quais julgo serem da sala dos retratos"- Relação dos trastes que ficarão em meu poder), onde se encontravam quadros retratando o Príncipe Regente e outras "pessoas reais". O primeiro estaria provavelmente destacado por dossel e cortinas, como era de costume e ainda encontramos hoje no Palácio da Brejoeira (Fig. 3). Os outros retratos reais, representavam a rainha D. Maria, o príncipe D. José (que assumiria o trono se

não tivesse morrido) e a princesa Maria Francisca Benedita, irmã de D. Maria, viúva do príncipe D. José. Todos estes quadros foram enviados para o Brasil, o que nos faz crer que manteve esse tipo de sala no Rio de Janeiro.

Figura 3 – Sala do Dossel. Palácio da Brejoeira. Fotografia de Pedro Lobo.

A "sala do retrato", também chamada "Sala do Respeito", pela sequência descrita no Auto do Sequestro dos Bens, deveria ser aquela forrada de cetim verde decorada com raminhos pequenos amarelos, correspondendo, então, à mais formal de todas as salas, onde se encontravam 12 cadeiras e canapés.

Na chamada “sala verde” descrevia-se um conjunto de assentos com um canapé, 12 cadeiras poltronas, 6 cadeiras e 6 moxos, com embutidos de metal dourado, todos forrados de seda verde acetinada, permitindo receber muitas pessoas com distinção, conforto e hierarquia. Tal implicava uma dimensão de sala que comportasse todos esses assentos nos dias festivos, mostrando como a casa de Belém, afeita aos novos padrões de casas senhoriais da época, abria-se a “uma convivência com o exterior e com a sociedade” (CARITA, 2016: p.434). Ciente da importância das conversas, Barca ofertava aos convidados, em sua sala de recebimento, 24 assentos com seu canapé irmão.

O espaço que nos cabe na presente comunicação não permite analisar item a item os centenas de “trastes” que formaram as suas casas, mas cabe destacarmos mais alguns, seja por se afastarem, por sua modernidade, das casas lusas de seu tempo, seja, pelo contrário por ilustrarem perfeitamente a sua inserção no gosto vigente. Há menção – por exemplo - de duas cantoneiras com embutidos dourados, com tampo em jaspe, onde pousavam urnas também de jaspe. Segundo Carlos Franco, o número de cantoneiras em Lisboa não era muito elevado, principalmente pelo seu elevado custo (FRANCO, 2015: p.205), o que nos faz perceber o alto investimento realizado por Araújo de Azevedo para compor seu salão com peças ”modernas” e cosmopolitas.

Por outro lado, tal como outros membros da alta sociedade de seu tempo, o futuro Conde recebia muito em casa, para festas, jantares e também para jogar. Possuía para isso 6 mesas de jogo, sendo 4 volantes, provavelmente dobráveis, pois eram guardadas juntas num armário baixo, recoberto por uma pedra preta. Na sua correspondência refere termos de jogos de cartas, como o Pharaon e de Whist.

Além de um passatempo, o jogo era então um importante instrumento de manejo das relações sociais. Reunia pessoas num ambiente menos formal. Os lugares tirados à sorte[9] deturpavam as hierarquias no sentar. A habilidade e a sorte permitiam que um escritor brilhasse frente a um marquês, ou derrotasse um bispo. À meia-luz de muitas velas, relaxados pelos vinhos servidos durante as partidas, pela música do piano, os convivas riam e conversavam – ajudando, sem querer, diplomatas astutos como Araújo de Azevedo a recolher informações sobre as cortes em que se encontravam, e a “tomarem o pulso” da opinião dos poderosos sobre questões de seu interesse.

[9] Como nos jogos de Voltarete e Mediator (ACADEMIA DE JOGOS, 1806, Vol. 1, p. 123).

Além de jogos de cartas como o Voltarete e talvez o Mediator – para os quais seu irmão faz remeter para o Rio de Janeiro tentos para voltarete, e uma caixa de xarão para guardar essas pequenas peças, provavelmente em marfim ou osso, com as quais se marcavam pontos10 (ACADEMIA DE JOGOS, 1806, Vol. 1, p.6). Sabemos que em casa do futuro Conde jogava-se gamão e xadrez, pois possuía um tabuleiro de cada um, e "figuras" de marfim para o segundo.

Para além das conversações e jogos, os jantares também eram costumeiros e para isso a mesa elástica reunia o centro das atenções e permitia as devidas adaptações conforme o número de convivas. Complementava-se os móveis com serviços de porcelana, inclusive brasonado, de casquinha, peças em prata, louça de pó de pedra e até uma prensa para engomar guardanapos. Lugar de afirmação das etiquetas e das boas maneiras, a casa de jantar se constituía como um ambiente de formalidades. Possivelmente, as 10 cenas de caça remetidas poderiam compor a decoração da casa de jantar. Nela também deveria estar a cantoneira com seu armário.

Coerente com as modas refinadas de trato social, Araújo de Azevedo possuía banca redonda de chá com 3 pés, com suas figuras e embutidos de latão dourado, assim como se via no piano – então chamado "forte piano" – cuja caixa em madeira possuía filetes embutidos e ferragem amarela dourada. Aos móveis em madeira aparente, geralmente "madeira de fora" ou nogueira, somavam-se os móveis pintados – como tripés, colunas, mochos e cadeiras. Estes eram coloridos de amarelo, preto e verde que, no caso das cadeiras, combinavam com assentos em palhinha, majoritariamente, ou "clina11" ou forradas de seda. Essa variedade de acabamentos permitia trazer vivacidade aos ambientes e já indicava a preocupação por particularizar a feição de cada tipologia de sala.

A religião cristã fazia parte da vida social da corte de D. Maria "a Pia", o que implicava, em âmbito doméstico, na posse de peças religiosas. A presença eventual de sacerdotes na casa de Belém evidencia-se pela existência de 3 vestimentas em damasco de seda (branca, roxa e verde) com galões de retrós amarelos, provavelmente para a missa, uma pedra de altar, um oratório de pau santo, uma imagem de cristo com sua cruz de pau santo e encaixes dourados,

[10] ACB, ADB, caixa 47, doc. 79, referência 04660, página 26. Alguns jogadores *no Voltarete designão os tentos com o nome de fichas (...). As marcas de marfim de que se usa regularmente no jogo do Voltarete, são feitas para o Mediator, e (...) se compõe cada jogo de quatro caixas. Estes jogos de marcas são algumas vezes de differentes cores; porque em outro tempo jogava cada jogador com marcas distintas, e quando as não tinhão de marfim, ou de osso, fazião-as dos oitos e noves, cada hum de naipe differente, porém a experiencia mostrou que esta precaução era desnecessária, com tanto que cada jogador principiasse a jogar com o mesmo numero de tentos*. (ACADEMIA, 1806, Vol. 1, pp. 121-122).

[11] "Clina" ou crina – crina de cavalo. Na Inglaterra, uma fábrica ainda produz faz revestimentos de cadeiras com esse material.

castiçais dourados, 3 sacras e 1 missal com sua estante. Os quadros "São Paulo do Vieira", "painel de São Pedro"; "um painel de São João pintado em pano" talvez completassem o acervo religioso, embora a menção a um pintor, fosse ele Francisco Vieira "o Portuense" (1765-1805) ou Francisco Vieira "Lusitano" (1699-1783), aparente indicar uma peça de coleção.

Para os quartos foram remetidos três guarda-roupas, um grande e dois "estreitos e pequenos"; espelho de vestir – provavelmente no modelo das Psiquê, em moda na França desde o Diretório, uma cama de ferro, colchões, dois criados-mudos, e objetos de higiene íntima e conforto como um "bidê grande".

Provavelmente, um dos cômodos de destaque seria a biblioteca – a "sala da livraria" com suas 22 estantes de pinho pintadas. O inventário não define as suas cores, mas as mais comuns à época eram, em ordem decrescente, o encarnado, amarelo, nogueira, branco, pardo, azul e verde, podendo ainda conjugar cores diferentes para o lado de fora e o lado de dentro (FRANCO, 2015: p.245). A presença de numerosos livros talvez se estendesse até outro cômodo, como a secretaria, onde a banca de escrever tinha presença garantida, assim como a "cadeira de estudar" com assento de marroquim encarnado; armário, e todos os apetrechos para a prática da escrita. Acompanhavam o espírito do lugar, mapas, gravuras, artefatos exóticos.

As descrições de detalhes dos móveis levam-nos a imaginar algumas feições de gosto classicizante. Há moveis pintados mas também muitos de madeiras escuras, como o pau-santo, e menção a figuras e embutidos dourados, filetes, colunas, grinalda de flores (nos espelhos), carrancas e pinhas (na marquesa), vasos, figuras (na banca de chá, no tremó), pernas trípodes. Por mais que algumas descrições sejam por demais sucintas para favorecer uma visão imaginária, a maioria desses detalhes condiz com uma estética classicista, distanciando-se do gosto rococó. Fala-se, por exemplo, especificamente, em "mezas, cadeiras, e aparadores de madeira, guarnecidos de bronze dourado" (DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, n. 24, 27 out. 1821, pp.189-191) que poderiam se aproximar de móveis em estilo Império.

Há, entretanto um banco existente na Casa de Sá (Fig. 4), em Ponte de Lima, em madeira natural, com encosto de recortes ondulados ao modo rococó, debruados com uma fina faixa dourada com o brasão do Conde. Nos documentos descritores, porém, são mencionados dois bancos de madeira de pinho, pintados de verde; dois bancos grandes e seis bancos menores com abas de madeira de pinho pintados de nogueira; um banco de madeira de pinho com costas da mesma madeira pintado de verde, e portanto, sem correspondência ao modelo que se sabe ter

sido de sua propriedade em Lisboa. Talvez tivesse sido enviado diretamente para a sua casa de família, sem passar por Lisboa? De certo, um ou outro móvel em linguagem diversa do conjunto era frequente nas casas e não denegria a imagem desejada de uniformidade estilística.

Figura 4 – Banco brasonado – coleção particular, Ponte de Lima. Fotografia de Pedro lobo.

Os quadros existentes - Hebe, Sátiro, Narciso e a Vênus do Pellegrini – contemplavam o gosto pela mitologia da Antiguidade Clássica, reforçando a opção por uma temática classicista na decoração, e por um pintor especifico, Pellegrini, seguidor das vanguardas estilísticas coevas, hoje em dia apelidadas neoclássicas, e com o qual partilhava ideias maçônicas.

Como fiel representante do pensamento ilustrado português, amante das atividades científicas e culturais, os seus retratos fornecem pistas quanto à alteração do seu gosto - do rococó da sua primeira representação conhecida (Fig. 5), por Giuseppe Troni, retratista da corte portuguesa de finais do século XVIII, para a linguagem clássica de Pellegrini no início do século seguinte. São – como sempre - invenções pictóricas, mas afirmam um desejo de representação.

Figura 5 - Giuseppe Troni - Retrato de António de Araújo de Azevedo, fins do século XVIII.

Figura 6 - Domenico Pellegrini - Retrato de António de Araújo de Azevedo, [s.d.].

O mais conhecido é hoje um retrato a meio-corpo pintado por Pellegrini, anterior a 1804, data em que foi gravado por Gregório Francisco de Queiroz (1768-1845), que fora aluno de Bartolozzi em Londres. O quadro apresenta Araújo de Azevedo em cabeça empoada, mas em trajes civis, com a mão voltada para a cabeça, como um homem do pensamento, das "Luzes". Há uma outra tela também de Pellegrini, que representa Araújo de Azevedo de corpo inteiro (Fig. 6), sentado em uma cadeira em madeira aparente, com encosto em corola e pernas em colunetas, imerso em um ambiente elegante mas austero, que sugere um gosto clássico traduzido em estilo Diretório (1789-1804), com sua estética mais severa do que a do estilo Luís XVI (1760-1789) e mais leve que do estilo Império (1804-1820).

Outros retratos realizados por Pellegrini, de pessoas conhecidas por Araújo de Azevedo, também apontam para estéticas neoclássicas no ambiente e no vestir, com suas variações, como o par que representa a importante família dos duques de Cadaval, o retrato do Marquês de Nisa (Fig. 7), dos barões de Quintela (Fig. 8) – sendo este modelo estético compartilhado por aqueles que desejavam mostrar-se atualizados e afeitos a ideais iluministas cuja chave rococó não mais se adequava.

Figura 7 – Domenico Pellegrini - 7º Marquês de Nisa – 1801.

Figura 8 – Domenico Pellegrini - Barões de Quintela – c.1805.

Os retratos e os documentos que o retratam delineiam um certo homem: portador de gosto refinado sem ostentação, apreciador de estéticas atualizadas e afinadas a preceitos iluministas, também respeitoso por certas tradições, conhecedor apurado do bem-receber e intenso amante do bem-viver. Personagem de destaque político e cultural em Portugal e no Brasil, o conde da Barca soube, como quem bem maneja as artimanhas da vida na corte e se destaca como empreendedor, intelectual e amante das artes, eleger móveis, tecidos, tapetes, apetrechos e objetos artísticos que se acomodariam à construção de uma imagem de si, negociada entre aquilo que o posto demandava, o que sua pessoa desejava ser e o que era possível escolher. António de Araújo de Azevedo morava com seus móveis e alfaias, sendo objetos impregnados com a pessoalidade de seu dono, permitindo nos aproximar do personagem.

Dos seus bens inventariados, apetrechos transformados em palavras escritas, levantamos algumas hipóteses de imagens, inventando por meio das palavras formas imaginativas capazes de subjetivar e, assim, individuar um homem público do seu tempo. Tudo o que era móvel e podia transitar de casa em casa, até mesmo atravessar um oceano, era o que particularizava Araújo de Azevedo e constituía-se como a sua morada no tempo passado. Foi justamente aquilo que se pega e escapa, que se materializa e se dissipa o que nos permitiu fixá-lo no presente e equipar nossa imaginação para o futuro, mostrando a potência da materialidade efêmera em contar histórias.

Referências

ACADEMIA DOS JOGOS. Lisboa: Impressão Régia. 1806.

ARREMATAÇÃO. Diário do Rio de Janeiro, 27 out. 1821, pp.190-191; 29 out 1821, pp.199-100; 3 nov. 1821, p.13; 21 mar. 1822, p.68.

AUSLENDER, Leora. **Taste and power: furnishing modern France**. California: University of California Press, 1996.

AUTO DO LEVANTAMENTO DO SEQUESTRO por ordem do desembargador Manuel José de Arriaga Brum da Silveira, na qualidade de Juiz Administrador dos bens e rendas da casa de António de Araújo de Azevedo ausente do Reino [...]. Arquivo Distrital de Braga/UM, Caixa 47, doc 76. Referência PT/UM-ADB/FAM/FAA-AAA/A/004866. Disponível em: http://pesquisa.adb.uminho.pt/details?id=1412562.

BARREIROS. **Ensaio de biografia do Conde da Barca**. Braga: Delegação Bracarense da Sociedade Histórica da Independência de Portugal, 1965.

BIBLIOTECA NACIONAL. ***Anais da Biblioteca Nacional*** (1876-1877), Rio de Janeiro, v. 2, fascículo n. 1, p. 5-20, 1877.

BOURBON E MENEZES, Afonso de; SEQUEIRA, Gustavo de Matos. "Antônio de Araújo e Azevedo (conde da Barca), 1754-1817" In: **______**. ***Figuras históricas de Portugal***. Porto: Livraria Lello e Irmão, 1933.

CARITA, Hélder. **A casa senhorial em Portugal:** modelos, tipologias, programas interiores e equipamento. Alfragide [Portugal]: Leya, 2015.

FRANCO, Carlos. **Casas de elite de Lisboa.** Objectos, interiores e vivências (1750-1830). Lisboa: Scribe: 2015.

FUNDO OLIVEIRA-BARCA, Arquivo Distrital de Braga (ADB) ARAÚJO. **Perfil do Conde da Barca.** Porto: Tavares Martins, 1940.

GARCIA, Lúcia. D. João VI artífice da nova capital nos trópicos: a reinvenção da cidade do Rio de Janeiro. **Anais do Museu Histórico Nacional.** *Rio de Janeiro*, v.40, p.10-18, 2008.

LIGHT, Kenneth. **A viagem marítima da família real.** A transferência da corte portuguesa para o Brasil. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

LIMA, Manuel de Oliveira. ***Dom João VI no Brasil, 1808-1821***. Rio de Janeiro: Tipografia do Jornal do Comércio, 1908.

MALAFAIA, E. B. de Ataíde. **António de Araújo de Azevedo**. *Conde da Barca. Diplomata e estadista*. Braga: UM/ADB, 2004.

MALERBA, Jurandir. ***A corte no exílio:*** civilização e poder no Brasil às vésperas da Independência (1808 a 1821). São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

PEDROSA, Mário. **Acadêmicos e modernos: Textos escolhidos III.** São Paulo: EdUSP, 1995.

PESSOA, Ana; SANTOS, Ana Lúcia Vieira dos. **Moradas de engenho e arte:** as casas do conde da Barca no Novo Mundo. [20p.][no prelo- IHGB]

PINTASSILGO. A revolução francesa na perspectiva de um diplomata português (…). **Revista de História das Ideias**, Vol. 10, 1988.

RODRIGUES, Abel; MUNHOZ, Renata. Brasil e Portugal no Antigo Regime: a correspondência pessoal como veículo da cultura iluminista (1808-1817) – uma abordagem a partir do arquivo particular do Conde da Barca. **Labor Histórico**, Rio de Janeiro, 2 (1): 91-104, jan.- jun. 2016.

SOARES, Ernest. **História da gravura artística em Portugal:** os artistas e as suas obras. Paris: [s.n], nota 4, vol. II, p. 442.

TAUNAY, Afonso. **A missão artística de 1816.** Rio de Janeiro: MEC, 1956.

ZÚQUETE, Afonso Eduardo Martins. ***Nobreza de Portugal:*** bibliografia, biografia, filatelia, genealogia, heráldica, história, nobiliarquia, numismática. Lisboa: Enciclopédia, 1960-1961.

PEQUENOS ACHADOS FORTUITOS: VESTÍGIOS DAS DIFERENTES OCUPAÇÕES DO CASARÃO NÚMERO 8, CENTRO DE PELOTAS, RS, BRASIL

Taciane Silveira Souza[1]
Mestre em Arqueologia e Bacharel em Conservação e Restauro de Bens Culturais Móveis pela UFPel
Discente da Universidade Federal de Pelotas
ciane_ta@hotmail.com

Pedro Luís Machado Sanches
Doutor em Arqueologia pela USP
Docente da Universidade Federal de Pelotas
pedrolmsanches@gmail.com

Introdução:

O Casarão número 8 da Praça Cel. Pedro Osório não está entre as primeiras construções patrimonializadas na cidade de Pelotas. Antes de voltar seu interesse preservacionista ao conjunto de residências oitocentistas do entorno da praça, Pelotas promoveu, ainda em 1955, o tombamento federal do *Obelisco Republicano* que se encontra no Bairro Areal, um monumento intencional erigido antes da proclamação da república. Quase duas décadas mais tarde, em 1972, se efetivou também o tombamento federal do Teatro Sete de Abril (SCHLEE 2008, p. 5), um dos centros da vida social local.

Em Pelotas, a preservação do patrimônio cultural teve início por bens públicos, não por suntuosas residências privadas. O Obelisco e o Teatro tinham evidente valor de ancianidade[2] e, aos olhos de gestores públicos e entusiastas, estavam envoltos em auras de pioneirismo e singularidade[3]. Mas, se estes foram os casos pioneiros, não foram os que mais

---

[1] Taciana é autora do 10º ao 27º parágrafos deste texto. Pedro é autor do 1º ao 9º parágrafos deste texto. Ambos os autores redigiram os dois parágrafos de considerações finais.
[2] O termo regliano *der Alterswert* é de difícil tradução, como um de nós já argumentou (SANCHES 2011, p. 12), mas a aparente contradição que indica, entre evitar o fim prematuro de um monumento e evitar intervenções de restauro (todas consideradas arbitrárias), parece se prestar bem àquilo que vigorava nas primeiras ações de tombamento em Pelotas. Optamos aqui pelo neologismo "ancianidade", evitando o duplo sentido do termo "antiguidade" neste caso.
[3] O Obelisco fora o "único monumento erguido ao ideal republicano durante a monarquia" e o Teatro, a "única casa de espetáculos do Brasil em funcionamento ininterrupto desde a sua fundação em 1831" (Carrazzoni 1980, p. 343-344 *apud* SCHLEE 2008).

demandaram atenção, nem os que por mais tempo e com mais frequência mobilizaram ações preservacionistas.

Garantir a "sobrevivência de um dos mais belos conjuntos arquitetônicos do século XIX, do Brasil" (SCHLEE 2008, p. 5) foi a causa que levou segmentos da população pelotense, liderados por Adail Bento Costa, a solicitar o tombamento federal das residências no. 2, 6 e 8 da Praça Coronel Pedro Osório antes mesmo da redemocratização, no distante ano de 1977 (Processo 925-T-75 do SPHAN, livro de belas artes (vol. I), inscrição 526, folha 97; e Livro Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico, inscrição 70, folha 16, em 15/12/1977 apud SCHLEE 2008). Se os primeiros tombamentos na cidade visavam o interesse histórico das construções, o tombamento dos casarões da praça se impôs, acima de tudo, pelo valor artístico. Preservar grandes residências oitocentistas era parte fundamental dos esforços de fetichização do período do charque (indústria saladeril de matriz escravista), cujo apogeu econômico se deu nas últimas décadas do século XIX (MAGALHÃES 1993; MAGALHÃES in: LONER, GILL, MAGALHÃES 2012, p. 67-68).

O casco urbano, traçado a uma considerável distância das charqueadas, teria se prestado à transferência das residências familiares dos charqueadores para longe dos insalubres estabelecimentos industriais, "construindo sobrados de arquitetura européia e ajudando a edificar uma cidade bem traçada, de ruas largas e retas, e projetada com uma espaçosa visão de futuro" (MAGALHÃES 1993, p. 95).

Muito menos alusiva à economia do charque que à opulência e à estética europeizadas que ela financiou, a preservação de grandes residências urbanas teve, por outro lado, o sentido de resistência. Em meados dos anos 1970, a paisagem urbana já se apresentava descontínua em razão dos abruptos processos de substituição das construções tradicionais plenas de ornatos pelo minimalismo de modernos edifícios em altura. Sidney Vieira e Francine Ribeiro (2014), ao apresentarem o zoneamento do centro histórico de Pelotas e, antes deles, Andrey Schlee (2008), avaliando criticamente a história da preservação na cidade, destacam o texto de autoria desconhecida publicado n'*A Gazeta Pelotense* em 16 de outubro de 1976. Esta crônica jornalística é um raro documento a registrar a preocupação de setores da comunidade local com a "substituição tipológica" das construções, com a "destruição indiscriminada de um passado", como dizem os autores. O texto d'*A Gazeta* asseverava que:

> (...) nada menos de 180 mil metros quadrados de área construída foram acrescidos à cidade de janeiro a setembro. É uma prova que a

> cidade cresce. Mas não é uma prova muito significativa se considerarmos que no mesmo período foram demolidos aproximadamente 100 mil metros quadrados (...). É toda uma cidade que vem abaixo para que outra surja (RIBEIRO; VIEIRA 2014, p. 290; SCHLEE 2008, p. 06 (omitidos os grifos do autor)).

Segundo esta avaliação, contemporânea do movimento pelo tombamento das residências da praça Pedro Osório, recuperar casarões ultrapassava o sentido de rememoração para repousar na constituição de um repertório local destinado à fruição cultural. O que atraiu diferentes atores sociais, gestores públicos e entusiastas da preservação ao longo de décadas parece ter sido a necessidade de salvar os belos monumentos da cidade, algo a ser contemplado e admirado, algo excepcional e insubstituível. Nesse contexto, é possível entender que "a população local não se sentia identificada com o patrimônio já preservado ou a preservar" e "os monumentos estavam sendo protegidos porque tinham uma significação e uma importância nacionais" (SCHLEE 2008, p.07), mas também é possível ver que as residências estavam sendo segregadas da paisagem, constituindo a parte a ser preservada. Sobre ela repousa a mesma lógica da separação que se presta a compartimentar a cultura em nossa sociedade, determinando "usos e funções específicos, tipicamente convenientes, apropriados e intransferíveis" (BEZERRA DE MENESES 1996, p. 95).

Preservando um casarão:

Descendentes dos encomendantes dos projetos arquitetônicos e ornamentais, as famílias de proprietários, se beneficiaram do processo de patrimonialização tanto no plano pecuniário, quanto simbolicamente. Suas grandes casas, já dispendiosas e francamente degradadas, uma vez reivindicadas para servirem à fruição contemplativa, como *exempla* de um período escolhido da história da arquitetura, carregam a memória de seus primeiros donos no discurso proposto em visitas guiadas ao centro histórico ou aos edifícios, uma narrativa que custa a se desprender da materialidade e não costuma ceder espaço a outros discursos. Como bem observou Ulpiano Bezerra de Menezes tomando por base Donald Horne, "nas visitas guiadas o que conta é o que se diz aos visitantes que eles estão vendo e não, precisamente, o que eles seriam capazes de ver pessoalmente" (BEZERRA DE MENEZES 1996, p. 97).

A preservação de um edifício pode carregar a memória de seus primeiros proprietários muito mais intensamente que o registro de qualquer outro aspecto de sua existência. As publicações que abordam a Casa 8 como patrimônio cultural podem atribuir a importância do

edifício ao fato de ter abandonado os "modelos formais e plásticos da arquitetura colonial" e se "baseado na arquitetura de tradição clássica, com forte influência da renascença italiana" (MOURA; SCHLEE 1998, p. 76), mas não deixam de incluir uma genealogia de seus habitantes originais, além de se apressarem a nomear o prédio em alusão ao primeiro proprietário[4], evitando o nome popular contemporâneo ("casa 8"), referências estilísticas ou iconográfica, ou mesmo qualquer menção ao arquiteto a quem se atribui o projeto.

Pelotas foi uma das cidades contempladas no Programa *Monumenta* e a lei municipal no. 5.253 de 2006 permitiu a permuta de imóveis com os herdeiros, visando constituir o "Complexo Turístico, Cultural e Administrativo do Município de Pelotas" (GUTIERREZ in LONER; GILL; MAGALHÃES 2012, p. 57.). Esta foi a possibilidade encontrada para incorporar ao erário público os casarões da praça, o que reascendeu o interesse por construções que estavam novamente à mercê de acelerada degradação, vandalismo e abando. Um interesse preconizado trinta anos antes pelo movimento liderado por Bento Costa.

Fragmentos e marcas de diferentes ocupações:

O Casarão 8, uma das principais edificações pelotenses contempladas no Programa *Monumenta*, está datado de 1878 e seu projeto foi atribuído ao italiano José Isella (GUTIERREZ in LONER; GILL; MAGALHÃES 2012, p. 55[5]). Após seu uso residencial e antes de ser comprado pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel) em 2006, o prédio havia sido sede de vários órgãos públicos (MICHELON 2013, p. 108; GUTIERREZ in LONER, GILL, MAGALHÃES 2012, p. 57). Uma vez incorporado à universidade, o prédio passou por um restauro emergencial na sua em 2009 (incluindo o salvamento arqueológico do subsolo e das áreas adjacentes), e por um restauro amplo entre 2011 e 2013.

No decorrer desta última intervenção, os integrantes da equipe técnica de restauro[6] localizaram uma série heretogênea de fragmentos de "louças, vidros e madeiras torneadas" (BEZERRA 2011) que remetem às diferentes ocupações do edifício.

[4] "Residência Conselheiro Maciel – Casa 8" in: SCHLEE; MOURA 1998, no. 22; "Casa do Barão de Cacequi" in: Michelon 2013, p. 107

[5] Também nomeado José Izella Merotti (MICHELON 2013, p. 108-109) e José Izella Merote (MOURA; SCHLEE 1998, p. 76).

[6] Vide lista completa dos integrantes na publicação digital "Blog da Casa 8" <https://casaraooito.wordpress.com/equipe-tecnica-ufpel>.

O pequeno acervo coletado assistematicamente (figura 01) foi recebido em 25 de novembro de 2011 pela UFPel, para que fosse incorporado ao acervo arqueológico do Casarão após passar por procedimentos de conservação.

Sabemos que muitos casarões serviram para outras finalidades, sendo ocupados por secretarias e repartições públicas após perderem suas funções residenciais. Isso se deve à sua localização privilegiada e à amplidão de seus cômodos, sem mencionar outros fatores. No caso do Casarão 8, não foi muito diferente. Em regime de aluguel, o prédio se prestou a cinco ocupações distintas entre os anos 1950 e 1990, após seu uso residencial:

Ordem de ocupação	**Finalidade (instituição ocupante)**	**Duração (anos de ocupação)**
1ª	Residência da família Antunes Maciel	1879 a meados de 1950
2ª	Quartel General da 8ª Brigada de Infantaria Motorizada de Pelotas	1955 a 1973
3ª	Superintendência para o Desenvolvimento da Região Sul (SUDESUL)	1975 a 1990
4ª	Secretaria Municipal de Obras e Viação	1976 a 1978
5ª	Secretaria de Urbanismo e Meio Ambiente	1978
6ª	Cooperativa Habitacional dos Servidores Públicos Municipais de Pelotas (COOHAMUP)	19??
7ª	Universidade Federal de Pelotas (UFPel)	2009[7] até o presente

Tabela 1: Cronologia das ocupações do Casarão 8 (dados aproximados). Fonte: MICHELON 2013, p. 109, e "Blog do Casarão 8" <https://casaraooito.wordpress.com>, 2011.[8]

Tais ocupações ao longo do tempo causaram modificações internas e deixaram marcas de uso importantes, assim como a elas correspondem os fragmentos e vestígios de mobiliário e de elementos construtivos encontrados durante as obras de restauração.

A hipótese de partida acerca deste acervo aponta para fragmentos de objetos relacionados a muitas das ocupações enumeradas acima. Eles teriam sido simplesmente descartados ou depositados no local após a perda de sua função original, apontando para as várias atividades e memórias que estiveram presentes no casarão.

A busca por informações sobre o acervo, e ausência de informação acerca dos locais de achado de cada peça no interior do edifício, levaram a pequena equipe do projeto de pesquisas *Acervos Imagéticos Circunstanciados,* hoje desenvolvido no Laboratório

[7] O edifício só veio a ser reinaugurado em dezembro de 2012, após o processo de restauração supracitado.
[8] Compilação e cotejo dos dados apontados em ambas as fontes. As fontes não datam a penúltima ocupação.

Multidisciplinar de Investigação Arqueológica (LÂMINA), a entrar em contato com a empresa responsável pelo restauro, e com ex-estagiários e auxiliares que participaram das obras.

Figura 01 - Materiais coletados no decorrer das obras de restauro no casarão em 2011.
Referência: BEZERRA, 2011.

Ainda em etapa inicial desta pesquisa, obtivemos êxito no contato com três integrantes da equipe, duas estagiarias e uma artífice. Os encontros foram *in loco* e no Laboratório, e se deram em dias diferentes (figuras 02 e 03).

As primeiras entrevistas com integrantes da equipe de restauradores do Casarão 8 foram feitas com estagiarias (Mara Denise Nizolli e Juliana Vergara, conservadoras–restauradoras formadas no Curso de Conservação e Restauro de Bens Culturais Móveis da UFPel), visto que cada uma atuou em períodos distintos no restauro. Essas repassaram

informações relevantes sobre o período em que estagiaram, porém sobre o acervo em questão não possuíam nenhuma informação.

Figura 02 – Converas com a ex-estagiaria Denise Nizolli no Casarão 8.
Foto: Marcela dos Santos Dode, 2017.

Uma terceira conversa, com a artífice Janaína Lamas Teixeira (que não atua mais como artífice da empresa *Marsou Engenharia*), se deu devido à busca da equipe por integrantes que tivessem atuado desde o início das obras. Desta vez a entrevista se deu dentro do Laboratório, diante das peças. Janaína disponibilizou registros fotográficos do período do restauro, nos quais foi possível observar a extensão da degradação e também marcas de uso e intervenções correspondentes às antigas ocupações.

Figura 03 – Converas com a ex-estagiaria Juliana Vergara no Casarão 8. Foto: Marcela dos Santos Dode, 2017.

No decorrer da conversa, o pequeno acervo foi mostrado, porém a artífice não se lembrava dele no casarão. Ela disponibilizou registros fotográficos feitos durante o restauro onde é possível observar a gravidade dos danos causados aos revestimentos por sucessivas ocupações administrativas. A informante relatou que algumas escariolas estavam em péssimas condições, e apresentou as seguintes imagens (figuras 04, 05 e 06). Segundo a artífice, tais intervenções geraram danos estruturais, não apenas estéticos, ao edifício.

Figura 04 – Colocação de um ar-condicionado? Intervenção feita no casarão em uma das ocupações. Foto: Janaína Lamas Teixeira, 2011.

Figura 05 – Colocação de tomadas em uma das paredes com escariolas. Intervenção feita no casarão em uma das ocupações.
Foto: Janaína Lamas Teixeira, 2011.

Figura 06 – Perfurações nas paredes com escaiolas. Intervenção feita no casarão em uma das ocupações.
Foto: Janaína Lamas Teixeira, 2011 (indicações nossas).

Não foi possível estabelecer relações entre as marcas apontadas por esta integrante da equipe de restauro e os fragmentos de vidro, louça e madeira doados em 2011.

Considerações finais:

O principal objetivo dos diálogos com a equipe técnica de restauro era melhor identificar a procedência do pequeno acervo, e as possíveis condições relativas às circunstâncias de achado. No entanto, até o momento, pouca informação pôde ser associada. Os futuros contatos, indicados nessas três conversas, serão fundamentais para seguir com esta linha de pesquisa, etapa fundamental de uma investigação arqueológica que vê na obra de restauro o último contexto social em que os artefatos fragmentários foram selecionados e ressignificados. Procedimentos emergenciais de conservação aplicados nos materiais metálicos já foram realizados, assim como uma análise preliminar que servirá de apoio documental a futuras pesquisas, fornecendo de antemão as principais medidas, descrições formais e decorativas, crono-tipologia e *comparanda* presentes na bibliografia especializada. Toda informação adicional referente às circunstâncias de achado será incorporada às fichas de análise preliminar de cada peça.

Tais procedimentos, que antecedem o depósito do acervo em reserva técnica, não têm a finalidade de esgotar as questões referentes à relação entre os fragmentos, o edifício e suas distintas ocupações. Ao contrário, procuram ir além da mera contemplação, do *voyeurismo cultural*[9] que parece ter se mantido entre as motivações dos processos de patrimonialização destinados ao casarão número 8 da Praça Coronel Pedro Osório.

AGRADECIMENTOS:

Aos organizadores do prestigioso evento, pela oportunidade; às interlocutoras, Mara Nizolli, Juliana Vergara e Janaína Teixeira pelos depoimentos e, à última delas também pelas fotografias cedidas; à integrante do projeto *Acervos Imagéticos Circunstanciados,* Marcela Dode, pelas fotografias, pela companhia e participação neste estudo e ao; coordenador do Laboratório Multidisciplinar de Investigação Arqueológica Prof.Dr. Jaime Mujica por ceder o espaço para armazenar este acervo.

[9] Na acepção proposta por Ulpiano Bezerra de Menezes, de apreensão limitada à visão, descomprometida e carente mobilização, envolvimento pessoal e senso de pertença (1996, p. 96-98).

REFÊRENCIAS:

BEZERRA, A. L. F. Arqueologia da UFPel desenvolve trabalho com artefatos encontrados no Casarão 8. In: “Blog do Casarão 8”, *On-line*, 29-11-2011. Disponível em https://casaraooito.wordpress.com, acesso em 29 de junho de 2017.

BEZERRA DE MENESES, Ulpiano, Os “Usos Culturais” da Cultura – Contribuição para uma abordagem crítica das práticas e políticas culturais, in CARLOS, A.; CRUZ, R.; YÁZIGI, E. (orgs.) **Turismo – espaço paisagem e cultura.** São Paulo: HUCITEC, 1996, p. 88-99.

LONER, B.; GILL, L.; MAGALHÃES, M. O. (Orgs.) **Dicionário de História de Pelotas.** Pelotas: Gráfica da UFPel, 2012.

MAGALHÃES, M. O. **Opulência e cultura na província de São Pedro do Rio Grande do Sul: um estudo sobre a história de Pelotas (1860-1890).** Pelotas: Editora UfPel; Livraria Mundial, 1993.

MICHELON, F. F. (Org.) **Patrimônio Cultural Edificado da Universidade Federal de Pelotas : primeiro estudo.** Pelotas, Editora da UFPel & Núcleo de Patrimônio Cultural, 2013.

MOURA, R. M. G. R.; SCHLEE, A. R. **100 imagens da arquitetura pelotense**. Pelotas: Pallotti, 1998.

RIBEIRO, F.; VIEIRA, S. O zoneamento urbano como estratégia de preservação da paisagem cultural do centro histórico de Pelotas, RS. **GOT**, Porto, n. 6, p. 283-303, dez. 2014. Disponível em http://www.scielo.mec.pt, acesso em 29 de maio de 2017. http://dx.doi.org/10.17127/got/2014.6.016.

SANCHES, P. L. M. Caracterização e Origens do Culto Moderno dos Monumentos. **Revista Memória em Rede**. Pelotas, v.2, n.5, abr. / jul. 2011, p. 7-18. Disponível em https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/Memoria, acesso em 13 de maio de 2017.

SCHLEE, A. R. *Pela Memória de Pelotas. Como Sempre!* In: **I colóquio sobre história e historiografia da arquitetura brasileira,** Brasília, 19 a 22 de agosto de 2008. Disponível em http://sites.google.com/site/coloquiohh08, acesso em 03 de maio de 2017.

Vários autores. “Blog do Casarão 8”. On-line. Disponível em: https://casaraooito.wordpress.com. Acesso em 29 de junho de 2017.

CONSTRUTORES E ARTÍFICES E OS BENS INTEGRADOS AOS CASARÕES ECLÉTICOS PELOTENSES: EM DOCUMENTAÇÃO DO FINAL DO SÉCULO XIX E INÍCIO DO XX

Carlos Alberto Ávila Santos
Doutor em Arquitetura e Urbanismo /UFPel
betosant@terra.com.br

Introdução

O artigo se fundamenta na documentação investigada em dois periódicos de Pelotas: o Correio Mercantil, de 1870 a 1900; e o Diário Popular, entre 1900 e 1931. Os exemplares diários dos dois órgãos de comunicação foram encadernados em volumes anuais e estão disponibilizados na seção de livros raros e jornais antigos da Biblioteca Pública Pelotense.
A primeira data – 1870 – dá início à década em que o historicismo se manifestou na arquitetura da cidade. A última – 1931 – remete à falência do Banco Pelotense, marco final do apogeu econômico da elite local e que coincide com o abandono da estética eclética nas construções urbanas (SANTOS, 2007).

Nas citações efetuadas no desenvolvimento do texto conservou-se a grafia da época salientada em itálico, por estar impregnada do espírito de modernidade – de desenvolvimento, civilização e progresso – que particularizou as ideologias das classes dominantes vigentes no período pesquisado.

Construtores, artífices e os bens integrados

Um caso curioso revelou as habilidades e a iconografia explorada pelos construtores nas ornamentações das fachadas dos prédios ecléticos de Pelotas. No ano de 1878 foi realizado concurso público para a edificação da sede da Biblioteca Pública Pelotense. Noticiou o Correio Mercantil no dia 21 de maio do ano citado:

> "O distinto e habil engenheiro constructor, Sr. Dominique Pineau, actualmente residente no Rio Grande e ao serviço da camara de vereadores d'aquela cidade, acaba de offerecer à diretoria da Biblioteca Publica Pelotense a planta do edificio que se trata de construir para aquele estabelecimento. É um trabalho importante, bellíssimo, que revela o bom gosto e a proficiencia do Sr. Pineau".

E complementou a notícia:

> "Traçado sob todos os preceitos da arte moderna, apresenta o plano um pensamento magnifico: no centro superior da platibanda, que é ornada de estátuas e lindos arabescos, destaca-se um livro aberto mostrando o anno da construcção – pouco abaixo, emblemas das sciencias e da litteratura e, no alto da porta principal – o sol com a legenda "sol lucit omnibus" tudo elegantemente decorado com arabescos e desenhos architectonicos" (CORREIO MERCANTIL, 21 mai.1878).

Os "arabescos e desenhos architectonicos" citados pelo jornalista indicam os bens integrados na técnica do estuque em relevo, executados in loco e mesclados com elementos pré-moldados. Dois meses mais tarde, o mesmo pasquim divulgou a inscrição de novo candidato:

> "O habilissimo architecto Sr. José Izella, acaba de oferecer à Bibliotheca Publica Pelotense, uma belissima planta, alta e baixa, para o edificio que aquella instituição pretende construir brevemente. Pertence o desenho à ordem Corinthia e foi executado com todo o gosto e habilitação que distinguem aquelle honrado artista. Este trabalho vai ser apresentado à directoria da Biblioteca, afim de ser tomado na devida consideração" (CORREIO MERCANTIL, 4 mai. 1878).

Os dois concorrentes eram construtores imigrantes que para o sul do Brasil vieram em busca de melhores condições de trabalho. O francês Dominique Pineau foi contratado pela Intendência de Rio Grande. Juntamente com o pai e o irmão, o italiano José Isella aventurou-se na travessia do Atlântico e desembarcou em Buenos Aires no ano de 1864 (CHEVALIER, 2002). Depois de um período na capital da Argentina, os dois irmãos se deslocaram para Pelotas, por volta de 1867. Uma das primeiras obras realizadas na localidade foi a residência do charqueador Felisberto Gonçalves Braga, finalizada em 1871. Quatro anos depois, os Isella edificavam a morada de Cândida Dias, quando Bartolomeu despencou de um andaime e faleceu. José continuou na cidade onde ergueu vários prédios. No final dos 1800 voltou à sua terra natal. Nos dois projetos enviados à Diretoria da Biblioteca observa-se a tendência clássica do ecletismo praticado pelos artistas ecléticos. Na fachada proposta por Pineau destacavam-se estátuas sobre a platibanda, que provavelmente repetiam os cânones da Antiguidade. O frontão "elegantemente decorado" com elementos estucados em relevo mostrava um livro aberto com a data da edificação, circundado por signos das ciências e da literatura. Sobre a porta de entrada, uma cartela com a inscrição: o sol brilha para todos. O frontispício de Isella explorava falsas colunas duplas com capitéis coríntios.

Na Europa, a formação desses construtores incluía noções sobre a estatuária e a estucaria. José Isella pertencia a uma família de artífices e artistas e possuía instrução sobre

escultura. No sobrado com dupla função[1] erguido para Antônio Raimundo de Assumpção arrematou o frontão da fachada principal com o busto do proprietário, moldado em massa de cimento (CHEVALIER, 2002). Entre os meses de novembro de 1909 e abril de 1911, a Intendência pelotense passou por ampla reforma realizada por Caetano Casaretto (DIÁRIO POPULAR, 30 abr. 1911). De origem italiana, mas nascido em Pelotas, Casaretto foi discípulo de Isella e deve ter aprendido com o mestre conhecimentos sobre escultura e modelagem em estuque. Pois, no frontão da sede administrativa, moldou em relevo estucado o brasão da República, que substituiu o emblema do Império (SANTOS, 2007).

O concurso público para a construção da Biblioteca Pública Pelotense foi vencido por José Isella. A obra, que dependeu de doações da comunidade, se arrastou por dez anos e foi concluída em 1888 (Figura 1.1). Com um só pavimento, a fachada – de porão alto e platibanda cega/vazada preenchida por balaústres – é dividida em três módulos. O central – com acesso à porta de entrada por meio de degraus de granito – era coroado por frontão cimbrado ornado com elementos de estuque e arrematado por um medalhão com o monograma da instituição, que foram eliminados em reforma posterior. Duplas colunas falsas com capitéis coríntios intercalam os vãos, e dão ritmo à composição. Todas as aberturas possuem bandeiras, com pinázios de ferro e vidros coloridos.

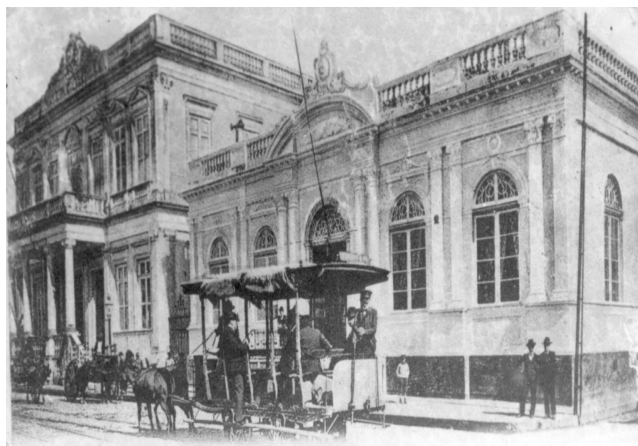



Figura 1 – 1.1: Um bonde puxado por burros passa em frente à antiga fachada da Biblioteca Pública, idealizada por José Isella. Fonte: Projeto Pelotas Memória. 1.2: O frontispício da Escola de Agronomia Eliseu Maciel, projetada por Dominique Pineau. Fonte: Acervo pessoal do autor.

Três anos após o concurso para a construção do prédio da Biblioteca Pública Pelotense, Dominique Pineau foi contratado para a realização de nova obra, de grande porte, que seria elevada em Pelotas. A edificação da Escola de Agronomia Eliseu Maciel, erguida entre 1881 e 1883, em lote fronteiro ao Mercado Central, na esquina das atuais ruas Andrade Neves e Lobo

[1] Comercial no térreo e residencial no segundo pavimento, edificado em 1888.

da Costa (Figura 1.2). Na fachada principal do edifício de porão alto e platibanda cega/vazada e preenchida por balaústres, o pórtico imita o frontispício de um templo grego da ordem coríntia. O alto embasamento propiciou o acesso por meio de escadaria em dois lances opostos e simétricos – com degraus de mármore e corrimãos de ferro fundido – que levam ao patamar de entrada.

No frontão Pineau empregou elementos que havia projetado para a fachada da Biblioteca, com algumas variações (Figura 2). Um globo terrestre substituiu o livro aberto. Uma cartela com a inscrição *Fiat Lux* foi disposta abaixo do globo, em lugar dos termos *Sol Lucit Omnibus*. Instrumentos de desenho circundam esses símbolos: um transferidor; uma régua "T"; um capitel compósito; uma âncora; um esquadro; um compasso; um livro entreaberto, em meio a ramos sinuosos de louros. São signos do conhecimento, que deveria ser repassado aos alunos do educandário. A luz se faz no alto do vértice superior da forma triangular, através de um mascarão feminino do qual divergem diferentes raios, e simboliza a sabedoria.

Figura 2 – Elementos estucados no frontão da Escola de Agronomia Eliseu Maciel.
Fonte: Acervo pessoal do autor.

Nos dois módulos que complementam a fachada, a cada lado do pórtico de entrada, rusticações intercalam as duplas janelas, divididas por colunelos e inseridas em arcos plenos definidos por frisos estucados. Sobre essas saliências frisadas se inserem as inscrições:

Industria; Artes; Sciencias; Litteratura, ornadas por guirlandas florais (Figura 3). Nos tímpanos formados sobre as aberturas surgem estrelas emolduradas por coroas de louro. E ainda, nas laterais da porta principal, novas decorações estucadas (Figura 4). De um lado: uma paleta e pinceis; uma lira; um compasso; uma trombeta, emoldurados por ramos de louro. Do outro: um livro aberto sobreposto por uma cartela; um compasso; uma luneta; duas bandejas da balança da justiça, envolvidos por grinaldas de louro. Todas as decorações de estuque são símbolos do positivismo que embasou a República brasileira – identificada pelas estrelas – e que levariam à ordem e progresso, palavras estampadas na Bandeira Nacional. Note-se que os ideais republicanos se fizeram presentes nessa iconografia seis anos antes da Proclamação do novo Regime.

Figura 3 – Nas duas imagens: Símbolos do positivismo e da República sobre as aberturas da Escola de Agronomia Eliseu Maciel. Fonte: Acervo pessoal do autor.

Os elementos de estuque em relevo eram realizados in loco pelos artífices: as rusticações; as cornijas; os frisos. Um artesão distribuía a massa de cal, areia e cimento sobre as superfícies. Outro o seguia utilizando um gabarito executado em madeira e lâmina metálica – na qual eram recortadas as formas almejadas; reentrantes no molde, e que decorriam em relevos salientes na área estucada. No Banco de Materiais da Câmara Municipal da cidade do Porto, em Portugal, estão expostos moldes diferentes de "correr" as massas (Figura 5). Os ornatos pré-moldados podiam ser importados ou executados pelo construtor e os obreiros. Os elementos mais leves eram fixados às paredes por meio de fios de arame. Os mais pesados eram chumbados através de pinos de ferro.

Figura 4 – Nas duas imagens: Ornamentos de estuque nas laterais da porta de entrada da Escola de Agronomia Eliseu Maciel. Fonte: Acervo pessoal do autor.

Figura 5 – Nas duas imagens: Moldes para "correr" as massas de estuque, no Banco de Materiais da Câmara Municipal da cidade do Porto, em Portugal. Fonte: Acervo pessoal do autor.

Os ornamentos pré-moldados chegavam em caixotes descarregados no porto de Pelotas. Mas, muitos foram copiados ou criados e multiplicados em ateliês especializados que se formaram na cidade. A empresa Miguel Fernandes & Cia. anunciou o sortimento de balaústres de diversos gostos e variados vasos, pirâmides, globos e pinhas para platibandas. Ainda não eram vidrados como os europeus, mas era esperada uma máquina que efetuaria tal acabamento (CORREIO MERCANTIL, 5 jul. 1879). A Fabrica de Louças pelotense, situada na atual Rua Barão de Santa Tecla, ofereceu balaústres, pinhas, globos e objetos para "efeitos de

platibandas", que rivalizavam em qualidade e perfeição com aqueles "importados da Europa" (CORREIO MERCANTIL, 4 jun. 1890). Artesãos brasileiros e estrangeiros encarregavam-se das aplicações dos elementos decorativos. No verão de 1879, o "artista esculptor Boyer" trabalhava nas obras de estuque da Alfândega de Rio Grande[2] (CORREIO MERCANTIL, 11 fev. 1879).

Construtores locais reuniam os elementos funcionais e ornamentais em "collecções variadas", em catálogos para as fachadas dos prédios. Os "habeis artistas architectos" Bracheiras, Silva & C., estabelecidos em Pelotas na Rua Andrade Neves, anunciaram os desenhos criados para os frontispícios de edifícios térreos, assobradados, sobrados, chalés e casas de campo (CORREIO MERCANTIL, 28 set. 1875). Os planos obedeciam aos "preceitos da arte moderna" e as "diferentes ordens de arquitetura" achavam-se "magnificamente" combinadas nos projetos.

Figura 6 – Nas duas imagens: a caixa mural e o pára-vento do sobrado de Francisca Alcina.
Fonte: Acervo pessoal do autor.

Elementos funcionais e ornamentais de ferro eram descarregados no porto. A firma pelotense Souza & C. divulgou o depósito de "ferragens importadas de fabricas européias" (CORREIO MERCANTIL, 11 set. 1877). No sobrado de função mista de Francisca Alcina, que data de 1876, as estruturas dos guarda-corpos e das bandeiras das aberturas foram fundidas em

[2] Cidade vizinha à Pelotas, único porto marítimo do Rio Grande do Sul, que propiciou a navegação para o interior do território através da laguna dos Patos e, para o porto pelotense, por meio do Arroio Pelotas.

ferro (Figura 6). O mesmo se repete no pára-vento do hall, cujos pinázios foram preenchidos com vidros coloridos. No antigo casarão residencial do Senador Joaquim Augusto de Assumpção, construído entre os anos de 1884 e 1889, destacam-se os guarda-corpos das sacadas ricamente decorados no mesmo metal: um tocheiro, festões e folhas de acanto, entre decorações em curvas e contracurvas, e ainda, geometrizadas (Figura 7).

Figura 7 – Nas duas imagens: A caixa mural e o guarda-corpo de uma sacada no casarão do Senador Joaquim Augusto de Assumpção. Fonte: Acervo pessoal do autor.

A utilização de vidros decorados com ácido ou fabricados em diversas cores foi outro requinte empregado nas aberturas das edificações historicistas pelotenses, originados das importações. Mas, rapidamente fundaram-se na cidade manufaturas que passaram a fabricar esses artefatos. No final de março de 1893 chegou ao porto de Pelotas uma turma de artesãos da Vidraria Pelotense. De nacionalidade francesa, os "operários vidreiros" tinham embarcado em Montevidéu (DIÁRIO POPULAR, 31 mar. 1893). Três meses depois, outro grupo procedente de Buenos Aires desembarcou no cais, constituído por artífices portugueses e franceses (DIÁRIO POPULAR, 16 jun. 1893). No mês de julho, a Vidraria Pelotense, montada com todos os recursos da "sciencia moderna", divulgou a execução de qualquer encomenda para vidraças e de outros artigos "pertinentes à sua indústria" (DIÁRIO POPULAR, 01 jul. 1893).

Em setembro de 1906, o artista Glautiero Kent – procedente de Buenos Aires e de passagem por Pelotas – ofereceu os seus serviços: "Perito gravador de vidros" e, proficiente restaurador de espelhos, o artífice empregara-se nas marcenarias Sem Rival e A Brasileira, que garantiam as suas aptidões (DIÁRIO POPULAR, 27 set. 1906). As decorações e os monogramas que ornam as vidraças das janelas e portas-sacada das construções historicistas pelotenses usavam o processo de corrosão através do ácido fluorídrico. Os desenhos ornamentais eram protegidos/reservados com verniz ou cera. Depois, o vidro era imerso no

líquido corrosivo. No procedimento químico, o ácido sulfúrico poderia ser mesclado ao fluorídrico, para efeitos texturados das superfícies gravadas (CUNHA, 2005).

Figura 8 – Nas duas imagens: Decorações do pára-vento do hall do casarão do Senador Joaquim Augusto de Assumpção. Fonte: Acervo pessoal do autor.

O casarão residencial do Senador Joaquim Augusto de Assumpção foi reformado em 1915, quando um hall de entrada ocupou o jardim voltado para a atual Rua Felix da Cunha (SANTOS, 2007). Mais tarde, um pára-vento foi colocado na entrada desse saguão (Figura 8). Realizado em madeira e vidro, além de contribuir para o conforto térmico, o artefato definiu uma divisória entre a via urbana e o vestíbulo, entre o coletivo e o particular. As superfícies vítreas foram enfeitadas com o monograma do proprietário e frisos decorativos, realizadas através da técnica da corrosão. A assinatura – E. Serres, Pelotas – identifica o trabalho executado na cidade.

No ano de 1913, o "abastado capitalista" pelotense Martim Bidart contratou o "architecto e constructor" Pedro Obino, de Bagé[3], para a edificação de um prédio cujo "estylo architectonico" reunia "majestade e elegância" (DIÁRIO POPULAR, 19 jun. 1913). Envolvido com outros projetos, Obino confiou a realização da obra a Caetano Casaretto. Os italianos José, Pedro e Sebastião Obino migraram para o Uruguai com os pais em 1861, e logo se transferiram para a urbe da fronteira gaúcha. O mais velho, José, arrematou a construção da igreja de São Sebastião, concluída no ano seguinte de 1862. Nessa cidade também projetou o Teatro 28 de

[3] Cidade vizinha e ao sul de Pelotas. Não tendo acesso por veios navegáveis, Bagé conectou-se à Rio Grande e à Pelotas por meio da ferrovia inaugurada em 1884.

Setembro, hoje demolido. Instruiu os dois irmãos menores na área da construção civil (SANTOS, 2014).

A transferência da obra encomendada pelo "capitalista" Martim Bidart – de Pedro Obino para Caetano Casaretto – evidencia que os construtores circulavam pelas localidades da campanha gaúcha, em busca de trabalhos e satisfazendo a demanda, e que se associavam nos empreendimentos construtivos. A origem dos mesmos – da Península Itálica – deve ter favorecido essas aproximações. Entre 1893 e 1894, Sebastião Obino ergueu o edifício do Comando da Guarnição da cidade de Rio Grande, cujo desenho foi idealizado pelo engenheiro Antonio Gomes da Silva. Em 1908 venceu a concorrência para executar o projeto de Caetano Casaretto para a reconstrução da sede do Clube Comercial de Pelotas, arruinada por um incêndio.

Em março de 1915, quando da finalização do "belo e luxuoso palacete" planejado por Pedro Obino para residência de Bidart, chamava a atenção no interior do prédio o "magnifico" salão de inverno, "espaçoso, elegante e inundado de luz" pelo teto de ferro e vidro (DIÁRIO POPULAR, 30 mar. 1915). Edificada em amplo terreno voltado para a Rua XV de Novembro, a caixa mural do casarão de porão alto se afasta dos limites laterais do lote, possibilitando entradas de serviço (Figura 9.1). Ricamente ornamentada com estuques em relevo, a fachada é arrematada por platibanda com elementos fundidos em ferro, que se repetem nos guarda-corpos das sacadas, nos óculos do embasamento e nos portões. No interior, após o hall de entrada, uma grande sala de circulação dá acesso aos diferentes aposentos, cujo teto é estruturado em ferro e apresenta vidros coloridos, que enfeitam e permitem a insolação do amplo recinto (Figura 9.2).

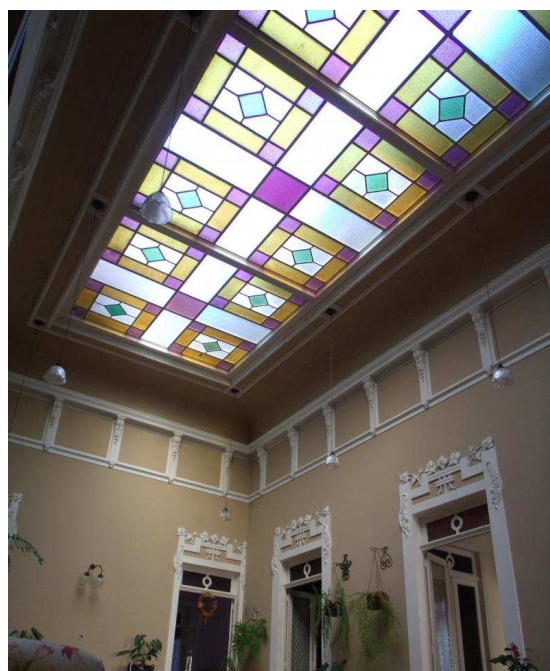



Figura 9 – Na imagem à esquerda, 1: A caixa mural da moradia de Martim Bidart. Fonte: Acervo pessoal do autor. Na imagem à direita, 2: O teto decorado com vidros coloridos do hall da casa de Martim Bidart. Fonte: Acervo pessoal de Fábio Galli.

A industrialização produziu os mais variados materiais empregados na construção civil. Implicou em novas técnicas utilizadas nos bens agregados à arquitetura e, por consequência, nas caixas murais das casas senhoriais. Diferentes artefatos – as mobílias e os objetos decorativos – se originaram da modernização dos países europeus, divulgados através das grandes Exposições Universais, em catálogos ou em manuais, e propagandeados através dos jornais. A produção respondeu às aspirações da elite burguesa, que buscava o conforto e a ostentação, cristalizados nas fachadas exteriores e nos ambientes interiores das moradias.

A navegação e as ferrovias ampliaram as trocas das mercadorias produzidas – as exportações e importações – que alcançaram regiões distantes dos grandes centros industrializados, como as cidades da zona da campanha gaúcha. Os navios e os trens a vapor concorreram para a migração dos construtores, artistas e artesãos de variadas nacionalidades, que perambularam pelos núcleos urbanos da fronteira meridional do Brasil e neles disseminaram a linguagem eclética. De um lado, os forasteiros buscavam melhores chances de trabalho. Por outro, a elite local se empenhava em copiar as novidades da Europa, imbuídas do espírito de modernidade.

Conclusão

Entre 1870 e 1931, construtores estrangeiros circularam entre as cidades da campanha gaúcha: Pelotas, Rio Grande e Bagé. Dentre eles se destacaram aqueles originados da Península Itálica, como os irmãos Isella e os Obino, responsáveis pela introdução da estética arquitetônica historicista em Pelotas e em Bagé. No sul do Rio Grande do Sul – com outros artistas imigrantes ou brasileiros – se associaram ou disputaram espaços de trabalho nas obras da construção civil. Edificaram e decoraram prédios administrativos, comerciais, culturais e palacetes residenciais. Os bens integrados às caixas murais ecléticas pelotenses – estuques em relevo e vidros decorados com ácido ou coloridos – foram inicialmente importados. Mas, logo surgiram manufaturas locais que copiaram e multiplicaram esses elementos, que se repetiram nas ornamentações das aberturas e dos tetos e paredes dos ambientes interiores das casas senhoriais – juntamente com as lanternas e os forros em ferro forjado e vidro, que iluminam e decoram alguns cômodos; as pinturas parietais na técnica da escaiola, do estêncil ou a mão livre, que cobrem as superfícies das principais salas. Os artefatos em ferro fundido – os portões e os

gradis dos muros; os balcões e as bandeiras das portas e janelas – resultaram das importações. Não havia, na época, metalúrgicas no Brasil.

As firmas importadoras e as manufaturas criadas em Pelotas anunciaram através dos jornais os artefatos de suas coleções/produções. Os elementos funcionais e decorativos agregados às obras de arquitetura eram reunidos por construtores locais em catálogos divulgados pelos periódicos. Também foram agrupados em projetos que disputaram concorrências para a edificação de prédios públicos. Ou ainda, congregados em propostas para as residências senhoriais. Em todos os casos, materializaram as habilidades dos construtores e artífices e as ideologias das classes dominantes. Revelaram os requintes de uma maneira de morar idealizada pela burguesia, que caracterizou o período investigado.

REFERÊNCIAS

CHEVALIER, Ceres. **Vida e obra de José Isella**: arquitetura em Pelotas na segunda metade do século XIX. Pelotas: Ed. Livraria Mundial, 2002.

CORREIO MERCANTIL. Pelotas.

CUNHA, Almir Paredes. **Dicionário de Artes Plásticas**. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2005.

DIÁRIO POPULAR. Pelotas.

SANTOS, Carlos Alberto Ávila. **Ecletismo na fronteira meridional do Brasil**: 1870-1931. 2007. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo- Área de Conservação e Restauro) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

_______. **Ecletismo em Pelotas**: 1870-1931. Pelotas: Ed. UFPel, 2014.

A COLEÇÃO DE AZULEJOS PORTUGUESES DO MUSEU DO AÇUDE: SALAS NOBRES

THE COLLECTION OF PORTUGUESE TILES OF THE AÇUDE MUSEUM: NOBLE ROOMS

Mariana Rodrigues
Mestranda do PPGMA,
Programa de Pós Graduação em Memória e Acervos
Fundação Casa de Rui Barbosa,
Orientadora: Dra. Ana Pessoa
contatoarbore@gmail.com

Introdução

Este artigo apresenta resultado preliminar da dissertação de Mestrado do Programa de Pós Graduação em Memória e Acervos da Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, sob orientação da Prof. Dra. Ana Pessoa, voltado para o estudo da coleção de azulejos portugueses do Museu do Açude e da sua relação com a arquitetura da casa e os cômodos aplicados. Para esta comunicação, faz-se um recorte para as salas nobres.

O Museu do Açude já foi objeto de diversos estudos acadêmicos, voltados tanto para a sua constituição como museu como para as suas coleções[1]. Dentre eles, se destacam por afinidade de interesse, os realizados pela arquiteta e professora Dora Alcântara[2] principal investigadora de azulejos do país.

Tendo sido o Museu do Açude transformado em uma casa nobre no início do século XX, o objetivo e diferencial desta pesquisa é investigar o uso do azulejo não somente como

---

[1] BATISTA, Denise Maria da Silva. *Museus Castro Maya:* de coleção privada a museu público. UNIRIO/MAST, Rio de Janeiro, 2012. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio). Universidade Federal do Rio de Janeiro, MAST. Disponível em http://ppg-pmus.mast.br/dissertacoes/denise_maria_da_silva_batista.pdf >. Acesso em 10 jan. 2017; SIQUEIRA, Vera Beatriz. *Coleção Castro Maya* – estilo e instituição. Instituto de Artes da UERJ. Disponível em <http://anpap.org.br/anais/2007/2007/artigos/004.pdf>. Acesso em 10 de abril de 2017; SIQUEIRA, Vera Beatriz. *Castro Maya Anfitrião*. Rio de Janeiro: Ed. Agir, 2000

[2] Dora Alcântara é autora de Azulejos portugueses em São Luís do Maranhão (1980), Azulejos na cultura luso brasileira (1997), com *Museus Castro Maya:* Museu do Açude e Chácara do Céu (1994), Carlos Martins *Azulejos na coleção Castro Maya (2003)*

revestimento parietal, mas também como elemento decorativo nos interiores da casa, além de relacionar sua iconografia com esses espaços de habitação. Segundo alguns investigadores de azulejaria portuguesa, como a historiadora Maria Alexandra Gago da Câmara, a colocação dos painéis de azulejos temáticos, mesmo não estando *in situ*, ou seja, não tendo sido concebidos para aquele local inicialmente, possuem uma ordem de distribuição lógica dos conjuntos de acordo com o cômodo que foi inserido. Existe uma relação entre a iconografia do azulejo e o espaço, quando o azulejo se torna um objeto arquitetônico (CÂMARA, 2007). Durante praticamente dois séculos, de finais do século XVI a finais do século XVIII o azulejo impõe-se (em Portugal) como elemento decorativo da casa nobre, num diálogo intrínseco e cenográfico com a arquitetura (CORREIA, 2013-2014). Mesmo com as transformações desses espaços de habitação nos séculos seguintes, enquanto função inicial, é possível realizar um estudo sobre o tema.

> É relativamente aos espaços de habitação, os espaços onde se está, se come, se dorme, que surgem todas as questões inerentes à tipologia da casa nobre e à relação entre a função dos espaços e os temas dos azulejos que os revestem. Salas, salões, quartos, perderam a sua identidade com o passar do tempo e os novos modos de vida, e hoje é difícil perceber como se vivia numa casa da 1ª metade do século XVIII. Os inventários referem algumas características dos espaços, sobretudo a nível dos móveis que neles existiam, mas muito raramente se interessam pela descrição dos revestimentos parietais, que não sendo móveis não eram contemplados na inventariação. Quando referidos apenas ficamos a saber que se trata de "uma casa azulejada", ou "com seu azulejo", e nada mais (CORREIA, 2013-2014).

O Museu do Açude possui em seus interiores inúmeros exemplos da função decorativa dos azulejos relacionados com a arquitetura e seus espaços de habitação. O conjunto de painéis de azulejos portugueses presente na casa, que pertencem aos séculos XVII e XVIII, representam o gosto decorativo do proprietário e a preocupação em relacionar a iconografia de cada um deles com os espaços de habitação e convivência social em uma casa que foi pensada para receber amigos, festas e banquetes.

Antiga residência de verão do empresário e colecionador de arte Raymundo Ottoni de Castro Maya (1894-1968), o Museu do Açude está localizado no bairro do Alto da Boa Vista na Estrada do Açude nº 764, na cidade do Rio de Janeiro. É uma casa neocolonial localizada em meio a floresta da Tijuca numa área total de 151.132m². Com dois pavimentos, além de dois pavilhões externos, um jardim de inverno e uma recepção, possui ainda uma cavalariça e uma estufa. O Museu abriga uma grande coleção de azulejaria, disposta tanto no interior como também no exterior, de origem portuguesa, francesa e holandesa.

A propriedade foi adquirida pelo pai de Castro Maya, o engenheiro e diplomata Raymundo Castro Maya (1856 – 1935) em 1913, e doada em vida para seu filho em 1920, que

transformou a antiga casa da chácara em casa de verão, segundo o gosto neocolonial. A partir da reforma, dá-se início à compra dos azulejos para revestir toda a casa. Sabe-se, através de cartas do acervo do Museu, que alguns vieram de Lisboa através do antiquário Ruben Leitão. São azulejos em estilos Barroco, Rococó e Neoclássico com temas de cenas galantes, paisagens e religiosos.

Castro Maya se preocupava com o destino da casa e sua preservação, não somente com relação às coleções, mas também por desejar que a casa se transformasse futuramente em um Museu ligado à natureza. Portanto, em 1963 ele cria uma fundação que levou seu nome e doa a casa para esta fundação. O Museu do Açude foi criado em 1964, tombado pelo IPHAN[3] em 1974 e a partir da década de 1990 adota a perspectiva de patrimônio integral, aliando o patrimônio cultural ao natural. Em 1983, foi incorporado ao governo brasileiro e em 2009, integrado ao Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM).

Como exemplo de coleção e elemento decorativo numa casa nobre do início do século XX, além da beleza iconográfica e da riqueza de sua pintura, o estudo dos painéis azulejares é de grande importância e relevância para os hábitos de morar e decorar próprios dessas casas de elite.

Para além da estética, a pesquisa pretende abordar ainda outras questões como o que motivou Castro Maya a desejar uma coleção de azulejos portugueses, datados dos séculos XVII e XVIII dentro de um contexto modernista da época e quais critérios utilizados por ele para a escolha dos painéis em relação aos espaços de habitação, visto que a maioria deles foi desmembrado para se integrar aos espaços.

Por fim, pretende-se com esta pesquisa estimular um novo olhar de apreciação sobre a azulejaria portuguesa no Rio de Janeiro, como elemento decorativo e não somente como revestimento parietal, privilegiando esta arte como um instrumento de integração espacial, promotor da modificação de espaços, pensado como meio de animação arquitetônica e ainda como ponto convergente dos seus intrínsecos valores pictóricos (CÂMARA, 2012). Além de fomentar novos estudos e projetos de pesquisa sobre o tema, inserido nas Artes Decorativas.

[3] Tombamento pelo IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional sob processo de número 0898-T-74 com as seguintes observações: *tombamento abrange os parques paisagísticos que ambientam os prédios e os acervos históricos e artísticos*. O tombamento foi realizado junto com a residência oficial de Castro Maya, conhecida como Chácara do Céu, localizada em Santa Teresa, no Rio de Janeiro, que hoje abriga a maior parte da coleção de 22 mil peças de Castro Maya, entre elas esculturas, gravuras, pinturas como a coleção de Debret, e também uma importante biblioteca.

Como fundamentação teórica a pesquisa aborda autores como José Meco, Helder Carita, Dora Alcântara, Santos Simões, Rosário Salema de Carvalho e Maria Alexandra Gago da Câmara, que investigam o tema da história e iconografia do azulejo em Portugal e no Brasil.

O Museu do Açude reúne grande coleção de painéis de azulejos portugueses importantes para o patrimônio histórico e artístico da cidade do Rio de Janeiro. Segundo ressalta a arquiteta Dora Alcântara, poucas foram as residências brasileiras apalaçadas com azulejos em seus interiores (ALCÂNTARA, 2013).

Castro Maya e a Casa do Açude

Como preservação de um espaço de memória pelas suas coleções, além de uma casa de elite sofisticada e restrita, o interior do Museu do Açude inserido no contexto das Artes Decorativas, representa um grande acervo a ser pesquisado. A riqueza dos painéis de azulejos portugueses é a maior coleção que a casa abriga.

O proprietário, Raymundo Ottoni de Castro Maya, nasceu em Paris em 1894 e chegou ao Brasil com cinco anos de idade. Filho de Raimundo de Castro Maya, maranhense, engenheiro, diplomata e homem muito ligado a Dom Pedro II, que o convidou pessoalmente para ser preceptor de seus netos, além de técnico da estrada de ferro Dom Pedro II (Estrada de ferro Central do Brasil) e de Theodósia Ottoni de Castro Maia (1866 – 1953), mulher intelectual, herdeira de família de liberais mineiros.

Após concluir seus estudos no Colégio Santo Inácio no Rio de Janeiro, Castro Maya se formou em Direito pela Faculdade de Ciências Jurídicas e Sociais da Universidade do Brasil em 1915. Na ocasião, se desloca para o Maranhão, terra de seu pai, para cuidar dos negócios da família. Com isso, passa a vivenciar a cultura nordestina, onde permanece até 1925, e a conviver com os azulejos desta região, fato esse que seu pai já havia demonstrado grande gosto particular.

Castro Maya foi um amante das artes, da boa comida, dos esportes e das coleções, vivia acompanhado das mais ilustres personalidades nacionais e internacionais. Segundo sua sobrinha, Betty Castro Maya, ele não se considerava um colecionador, dizia apenas que gostava de comprar o que lhe tocava a sua sensibilidade e seu senso estético (SIQUEIRA, 2000). A preocupação e o gosto pelo belo foram uma constante em sua vida. Mas o gosto pelas coleções veio de seu pai, que colecionava objetos de arte, moedas e livros à partir de sua ida como vice-cônsul do Brasil em Paris, época em que ele iniciou sua coleção de obras de arte como telas e aquarelas.

Jantares frequentes, banquetes e festas à fantasia foram oferecidos por Castro Maya, na antiga casa do Açude (Fig.1), ocasiões em que ele mesmo organizava e preparava cada detalhe que ia dos frondosos arranjos florais até a escolha rigorosa do *menu* (Fig.2), sempre associando a comida francesa aos ingredientes brasileiros, selecionando os melhores vinhos. Enquanto casa de verão, o Museu do Açude era frequentado pelas mais importantes personalidades da elite carioca, como o Presidente Getúlio Vargas, os arquitetos Oscar Niemeyer e Lucio Costa, Portinari com quem Castro Maya tinha grande amizade e que pintou seu auto-retrato, além de Príncipes e Presidentes.

Castro Maya foi um grande anfitrião além de amante das artes decorativas, fato esse que motivou o recorte para a pesquisa, sendo as salas nobres os dois espaços de maior sociabilidade da casa.

Figura 1. Casa principal do Museu do Açude.
Foto: Mariana Rodrigues. Rio de Janeiro, 20

Figura 2. À esquerda, Castro Maya com seu chef de cozinha e à direta, um arranjo floral feito por ele.
Fotos: ALENCAR, Vera, 1997. Contracapa e p. 25.

Em 1943, Castro Maya criou a Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil e em 1952, fundou a Sociedade Os Amigos da Gravura, para difundir e incentivar a produção gráfica brasileira. Em 1946, preocupado em investir em edificações culturais modernas, recebe na Casa do Açude, algumas personalidades como o banqueiro norte-americano Nelson Rockefeller e o arquiteto Oscar Niemeyer, para discutir sobre a formação de um Museu de Arte Moderna no Brasil (SIQUEIRA, 2000). A partir daí, participou da fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1948, e foi o seu primeiro presidente. Também em 1943, Castro Maya ocupou o seu único cargo público, por um salário simbólico, a convite do então Prefeito da cidade do Rio de Janeiro, Henrique Dodsworth, seu amigo pessoal, que fez o convite para que ele coordenasse os trabalhos de remodelação da Floresta Tijuca. Ficou conhecido como *one dólar man* e dirigiu a obra de reforma e urbanização do parque florestal, preocupação esta que sempre teve após receber de herança do pai a Casa do Açude (ALCÂNTARA; MARTINS, 1994).

Em 1967, Castro Maya foi nomeado pelo Presidente da República como "Membro do Conselho Federal da Cultura", passando a integrar a câmara do Patrimônio Histórico e Artístico. Ao passo que Castro Maya se preocupava com a arte moderna, sua casa do Açude foi reformada na ocasião do recebimento da herança pelo pai, numa casa neocolonial que abrigou painéis de azulejos portugueses dos séculos XVII e XVIII. Segundo Maria Luiza Sertório, a Casa do Açude era uma casa meio pobre que ele a transformou em um estilo luso-brasileiro (SIQUEIRA, 2000). A partir deste ponto, percebe-se também uma influência do movimento neocolonial na vida de Castro Maya. À época da reforma, vivia-se um momento de transição entre o movimento eclético e o moderno, em paralelo com o movimento neocolonial.

Com o intuito de criar um novo museu e muito preocupado com o destino da casa, Castro Maya doa a Casa do Açude em 1963 para a sua fundação, assim como todo o seu acervo artístico e coleção. Ele morre em 1968 no Rio de Janeiro, sem nunca ter casado e deixado herdeiros. Além da Casa do Açude, deixou também para sua fundação como herança poucos dias antes de sua morte, a casa onde morava conhecida como Chácara do Céu, no bairro de Santa Teresa, Rio de Janeiro, que se torna também uma Casa Museu em 1972.

Castro Maya foi um dos pioneiros a transformar coleção particular em pública. Atualmente as duas Casas Museu somam uma coleção de mais de 22 mil obras de arte dos mais renomados artistas brasileiros e estrangeiros, entre eles, Di Cavalcanti, Rugendas, Matisse, Picasso, Monet, Portinari e a maior coleção de Debret.

A Casa do Açude possui em seu terreno, uma casa principal com dois pavimentos (Fig. 3), onde no primeiro se localizam os salões nobres de estar e jantar, uma ante-sala, além da cozinha e o lavatório. No segundo pavimento, há dois quartos, que hoje abrigam uma coleção de mobiliário da casa.

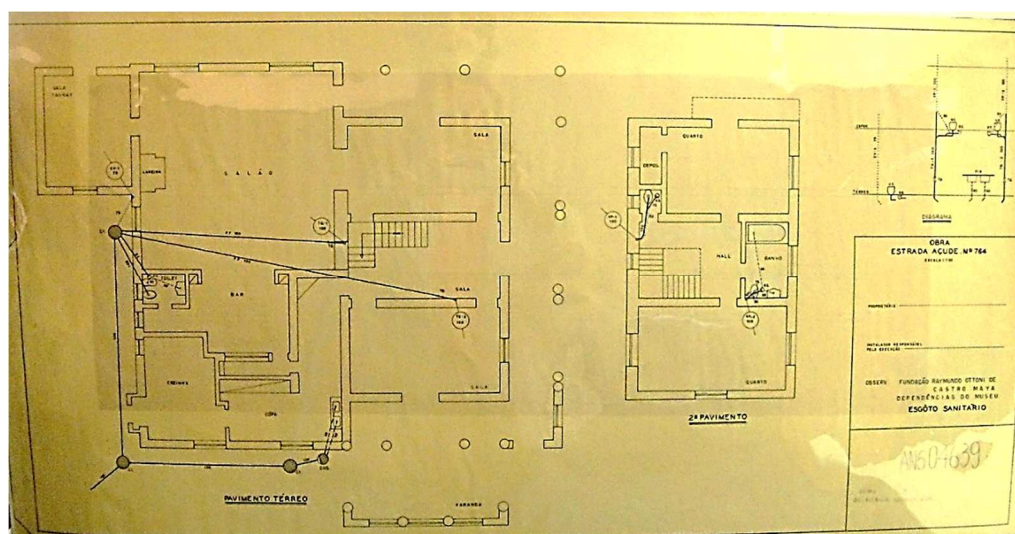



Figura 3. Planta da Casa do Açude.
Foto: Mariana Rodrigues. Acervo IPHAN-RJ. Sem data. Rio de Janeiro, 2017.

Além da casa principal, um pavilhão externo foi construído posteriormente por ele, denominado Pavilhão Debret (Fig.4), para justamente abrigar a sua coleção de aquarelas e desenhos de Jean Baptiste Debret. Importante ressaltar que foi Castro Maya o editor dos livros de Debret, *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil, 1954*, e o acervo possui hoje a maior coleção deste artista.

O segundo pavilhão, que na época possuía vidros nas janelas, era chamado de Jardim de Inverno e também foi concebido com o mesmo propósito, porém para abrigar a coleção vinda do Maranhão de azulejos neoclássicos da época de D. Maria I de Portugal (Fig.5).

Figura 4. Pavilhão Debret.
Foto: Mariana Rodrigues. Rio de Janeiro, 2017.

Figura 5. Azulejos neoclássicos do Jardim de Inverno
Foto: Mariana Rodrigues. Rio de Janeiro, 2017.

A casa possui ainda outras coleções de azulejaria portuguesa como os azulejos neoclássicos dos silhares da escada e do alpendre que circula a casa (Fig. 6), dois alabardeiros (Fig.7) em "figura de convite"[4] localizados na recepção do Museu, além de fontes, bancos, bicas, etc.

Figura 6. Alpendre com azulejos neoclássicos.
Foto: Mariana Rodrigues. Rio de Janeiro, 2017.

Figura 7. Alabardeiros.
Foto: Mariana Rodrigues. Rio de Janeiro, 2017.

[4] Figuras de convite são azulejos com imagens em escala humana, que se localizam normalmente à entrada da casa, justamente como um convite do anfitrião para adentrar ao espaço de habitação.

Breve retrospectiva histórica

Do grego kéramos "terra queimada", a cerâmica é um material de grande resistência, muito pesquisado e encontrado em escavações arqueológicas. Um material que é produzido há cerca de doze mil anos. A partir da argila, depois de submetida à secagem para retirar a maior parte da água, a peça moldada é submetida à temperatura de 1.000ºC, que lhe atribui rigidez e resistência, fixando os esmaltes na superfície. As primeiras cerâmicas datam da pré-história: vasos de barro, sem asa, que tinham cor de argila natural ou eram escurecidas por óxidos de ferro.

A escola de Faenza ganhou tanta celebridade que deu seu nome a todos os objetos de cerâmica que da Itália se difundiam pela Europa: daí o nome "faiança" em português e o "faience", lembrando o nome da escola romana. Ao longo dos séculos, as peças foram ganhando forma e iconografia, expressando estilos, gostos e memória.

No século XV, a azulejaria hispano-mourisca, a mudéjar, chegava a Portugal, através do Rei Dom Manuel I.

Acompanhando a evolução e a mudança nos estilos artísticos e arquitetônicos ao longo dos séculos, o azulejo sofreu variações importantes dentro de Portugal onde adaptava-se às cores e formas de cada movimento. Sofreu influência da porcelana chinesa e da arte holandesa, além da técnica vinda da Itália, à época do Renascimento, denominada majólica, que permitia um melhor acabamento das peças porém sem retoques, pois eram pintadas no vitrificado, fazendo cair de vez a influência mudéjar.

No século XVI, Portugal inicia sua própria fabricação de forma artesanal, seguindo a técnica da majólica. Na virada do século XVII para o XVIII, os azulejos tomam formas com padrões policromos, com o azul e o amarelo em tons fortes e vibrantes com desenhos geométricos e fitomorfos, aqueles que se assemelham às plantas, configurando painéis em formato de tapetes. Segundo ressalta um dos maiores investigadores em azulejaria, o português José Meco, ainda nos finais do século XVII houve uma autonomização das figuras de vasos, potes e cestos floridos linearmente agrupados em silhares, designados de albarradas (Fig.8).

O motivo de flor ganhou destaque e se tornou um elemento dos azulejos de figura avulsa, aqueles que são compostos apenas com um motivo centralizado, que pode variar entre barcos, animais, plantas e uma gama de outros motivos, de acordo com o gosto e o local a ser aplicado. Estes azulejos de figura avulsa também se desenvolveram nesta época.

Figura 8: Albarradas com tema de flor e vaso.
Foto: Zeila Machado, Museu de Arte Sacra de Salvador. Salvador, BA, 2017

A partir de 1670 houve um grande volume de encomenda de azulejos holandeses que chegava a Portugal por este ser um mercado favorável à novas ideias. Os azulejos de figura avulsa (Fig.9) ganharam notoriedade por serem de pintura delicada. Sendo um pouco mais barato e em grande escala de produção, além de utilizarem também o azul e branco, fato que lembrava a porcelana chinesa, o mercado de azulejos holandeses ganhou fama e moda nas classes dominantes.

Este fato é de grande importância para a azulejaria portuguesa, pois foi a partir disso, que houve um grande movimento por parte das oficinas de azulejos para atender a esses clientes exigentes e não perder mercado convocando pintores de cavaletes e de formação acadêmica, para pintar grandes painéis que seriam assentados em paredes e tetos, principalmente nas igrejas. No período Barroco, o azulejo se imortalizou com as cenas bíblicas, como a via sacra e as cenas de santos por exemplo, em seus enormes e monumentais painéis. Tem início assim, nas primeiras décadas do século XVIII, o grande Ciclo dos Mestres.

Figura 9: Revestimento cerâmico de confessionário com azulejo de "figura avulsa"
Hospital de Santo Antônio dos Capuchos, séc. XVIII.
Foto: Acervo AZ Sistema de Referência e Indexação de Azulejo.
Nº CHSC011601 Lisboa – Portugal, 2017.

Introduzido pelo espanhol Gabriel del Barco, que chegou a Portugal com 20 anos de idade e mesmo não sendo um grande desenhista por não possuir a técnica da formação acadêmica, foi um grande pintor decorador e o maior nome do Barroco português influenciando as gerações seguintes. Segundo José Meco, que também é um investigador das obras de Gabriel del Barco, ele possibilitou uma junção da ornamentação decorativa com a técnica acadêmica.

> Foi especialmente nas obras figurativas que Barco desenvolveu um pintura específica do azulejo. Abandonando a policromia e a fruste reprodução da realidade visual (própria do verismo da pintura a óleo naturalista), optou por uma concepção estética mais elaborada, recorrendo às possiblidades técnicas do azule de cobalto. Barco foi um desenhador rudimentar, mas na pintura espontânea e livre que praticou conseguiu notáveis realizações de tipo impressionista, através das gradações expressivas do azul e das marcas dramáticas das manchas mais intensas (MECO, 1985).

O Ciclo dos Mestres foi um grande e importante momento na história da azulejaria portuguesa, a pintura era mais livre e não tão apegada à cópia das gravuras como eram pintados os azulejos, se adequando assim aos espaços arquitetônicos com pinturas muito mais criativas (Fig.10). Esta fase durou cerca de três décadas.

Figura 10. Igreja de São Lourenço de Almancil, azulejaria atribuída a Policarpo de Oliveira Bernardes, discípulo de Gabriel del Barco.
Foto: Arquivo de Turismo do Algarve – Portugal, 2016.

Por volta de 1725, há um grande aumento da produção devido ao crescente número de encomendas feitas aos discípulos formados pelos Mestres anteriores, e de encomendas vindas do Brasil também. Com o aumento dessa produção, simplifica-se à pintura e com isso as molduras passam a ter uma importância cenográfica. Os temas religiosos são encomendados pelas Igrejas e os nobres ainda encomendam os temas com cenas galantes, de caça, guerreiras e mitológicas. Este período é chamado de grande produção Joanina. O azulejo aparece em formas recortadas e sofisticadas e o grande nome da época é Valentim de Almeida. Em 1740 sob influência da *chinoiserie* (arte chinesa), as guarnições passam a ter predominância de folhagens.

Em 1740, entra em cena o estilo rococó, que foi uma época muito inovadora dentro da azulejaria portuguesa, houve uma mudança no gosto decorativo em Portugal, influenciada pelo estilo Regência francês e inspirado em gravuras da Europa central, com isso, o rococó ganha espaço em três momentos: a fase inicial que dura até o terremoto que atingiu a cidade de Lisboa em 1755, a fase pombalina até cerca de 1775 e a última, intitulada de rococó tardio que foi até cerca de 1790.

Na segunda metade do século XVIII, a produção para reforma urbana aumenta na ocasião da reconstrução da cidade de Lisboa pós-terremoto de 1755. O Marquês de Pombal passa a fabricar azulejos que fossem rápidos e simples de produzir, ganhando essas construções o nome de “pombalinas”, pois foram incorporadas às casas lisboetas. Ocasião também em que as figuras pequenas com iconográfica de santos passam a compor a parte superior das portas da fachada principal, como forma de proteção aos desastres naturais. Na ocasião, imitando

gradeamentos, houve um regresso a azulejaria padrão, inclusive também no que se refere aos papéis de parede, florões e rosetas.

Nas duas últimas décadas do século XVIII, 1780, o neoclássico entra verdadeiramente em cena (Fig.11) com o olhar mais decorativo para a azulejaria. As composições mais características são as que apresentam combinações livres, de ramagens, grinalda, fitas, laçarias, plumas e aves, associados a fundos marmoreados ou destacando-se sobre superfícies brancas (MECO, 1985). A transição entre a pombalina e a neoclássica foi lenta, devido à semelhança entre as duas. Inicia-se também a produção fabril.

Figura 11. Silhar de azulejos neoclássicos da escada de acesso ao segundo pavimento do Museu do Açude. Foto: Mariana Rodrigues. Rio de Janeiro, 2017.

A crise política manufatureira[5] que assolou Portugal na segunda metade do século XVIII, por volta de 1760, ocasionou uma queda na produção dos azulejos fazendo com que grandes fábricas encerrassem suas atividades. Porém, quase um século após a crise, Portugal se restabelece na produção azulejar devido às encomendas vindas do Brasil pela Corte Real Portuguesa.

Na virada do século XVIII para o XIX, inicia-se uma mudança de perspectiva no que diz respeito à forma de olhar plástica para o azulejo. No começo, revestiam a área externa das paredes das residências mais sofisticadas no Rio de Janeiro, em policromia, com a intenção de proteção e segurança ao clima úmido da cidade. Inicia-se a fabricação dos azulejos no Brasil. Com o começo da República, os azulejos caem em desuso e entram os estuques como ornamento, pertencentes ao movimento Eclético.

[5] A crise se deu pela baixa na produção de ouro no Brasil, além de outros aspectos como a queda na produção de açúcar, o trato mercantil em decréscimo e a exaustão das finanças do Estado português.

No início do século XX, em Portugal, o movimento *Art Nouveau* exerce grande influência nos motivos decorativos dos azulejos, com painéis históricos, míticos, de natureza e traços leves arredondados, em policromia.

Em paralelo, no Brasil, a arte azulejar retoma seu lugar com o intuito de resgatar uma identidade de memória verdadeiramente brasileira na arquitetura e na arte. Uma recuperação da tradição nacional, dando início ao movimento neocolonial, que surge entre o eclético e o modernismo.

Liderado por José Mariano Filho no Rio de Janeiro, médico de formação e arquiteto autodidata, o movimento neocolonial teve grande importância no início do século XX, influenciado pelo engenheiro português Ricardo Severo[6] e o movimento "Casa Portuguesa", em São Paulo, como resgate de identidade da arquitetura e dos modos de morar verdadeiramente nacionais. José Marianno Filho[7] construiu o Solar de Monjope no bairro do Jardim Botânico no Rio de Janeiro, em estilo neocolonial, com seus interiores em azulejaria portuguesa e objetos vindos do nordeste brasileiro, mas que foi demolido em 1970 para construção de prédios modernistas. Ambos foram grandes militantes do movimento. A demolição do Solar de Monjope em 1973 encerra um disputa pessoal e ideológica de quase meio século entre o neocolonialismo e o modernismo (BANDEIRA, 2008)

Em meados da década de 1940, o movimento modernista redescobre a linguagem plástica do azulejo. Nos espaços privados e públicos, o azulejo volta a ter importância nas artes plásticas, fato que se deve ao arquiteto modernista Le Corbusier que encomendou os painéis a Cândido Portinari para o Ministério da Educação, Palácio Capanema (Fig.12), no centro da cidade do Rio de Janeiro com motivos marinhos que remetem aos azulejos de figura avulsa

---

[6] Ricardo Severo (1869-1940) foi um engenheiro português que desembarcou no Brasil, segundo pesquisas sem data certa, mas que se instalou em São Paulo em 1982. Casou-se com a filha de Santos Dumont, Francisca, em 1893 e tiveram 10 filhos. Ricardo Severo retorna ao Porto entre 1895 e 1897, graças ao recebimento de uma herança do sogro. Em Portugal acontecia o movimento nacionalista "casa portuguesa" oposta ao ecletismo, onde buscava o resgate da identidade nacional da arquitetura portuguesa e que foi liderado por Raul Lino (1879-1974). Severo também fundou a revista Portugália e após nove anos em Portugal passou por dificuldades financeiras e com isso, retorna ao Brasil. Em São Paulo, semeou o movimento "casa portuguesa" em 1910 e que ganhou força no Rio de Janeiro uma década após, com o médico José Mariano Filho, arquiteto autodidata.

[7] José Marianno Filho (1881-1946) foi um arquiteto autodidata, construtor do Solar de Monjope, além de precursor do movimento neocolonial no Rio de Janeiro, um movimento artístico-cultural que atingiu várias áreas da arquitetura. Homem ligado às artes, defendeu a arquitetura luso-brasileira tradicional. O Solar foi o símbolo do movimento neocolonial, com objetos vindos do nordeste além de azulejos portugueses do convento franciscano de Santo Antônio de Paraguaçu, em Cachoeira, Bahia. Em 1923 patrocinou o concurso "Solar Brasileiro", no qual o jovem estudante Lucio Costa ficou em segundo lugar. José Marianno dirigiu a Escola Nacional de Belas Artes entre 1926 e 1927. A parceria de muitos anos com Lucio Costa acabou sendo interrompida, quando este mudou a direção de seus pensamentos sobre a arquitetura tradicional.

.

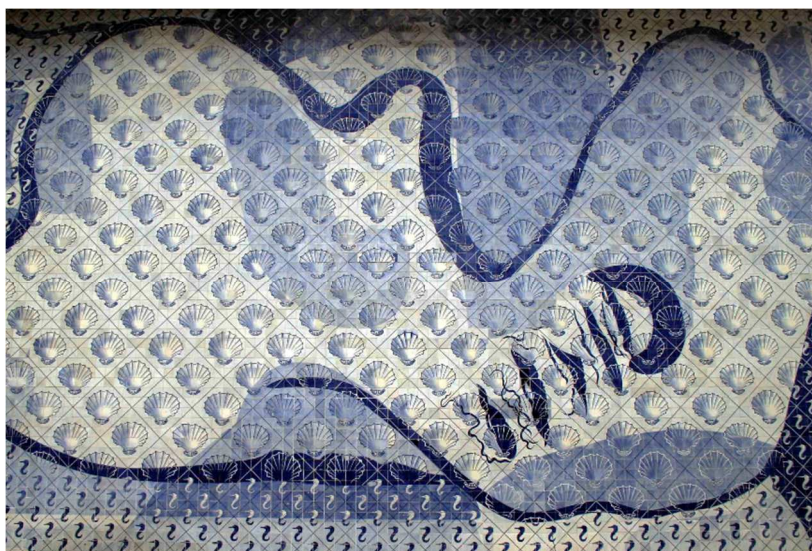
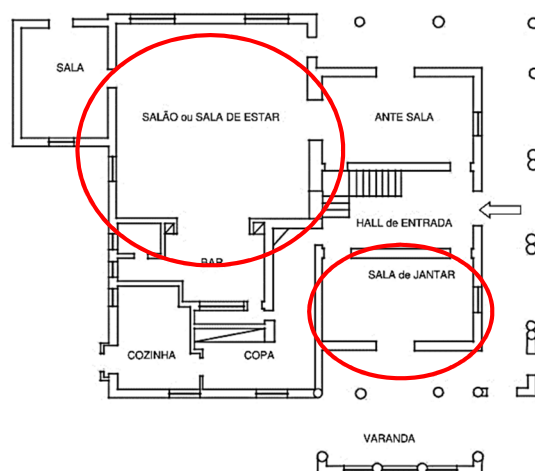



Figura 12. Painel de azulejos modernistas pintados por Cândido Portinari para o Palácio Capanema. Foto: Mariana Rodrigues. Rio de Janeiro, 2015

Até hoje, ainda sofrendo alterações, a arte azulejar apresenta inúmeras versões plásticas, sempre com a intenção de perpetuar ou resgatar uma memória afetiva para futuras gerações. Segundo José Meco, numa atuação primordialmente arquitetônica nunca passiva, nem neutra, ultrapassa largamente uma mera função decorativa.

A coleção de azulejos portugueses das salas nobres

O Museu do Açude possui no seu primeiro pavimento, duas salas nobres: a sala de estar e a sala de jantar. Ambos eram os espaços de habitação, onde Castro Maya recebia seus convidados para festas, comemorações e jantares.

1º PAVIMENTO

A sala de estar ou salão

Local que reúne grande número de painéis de azulejos portugueses, a sala de estar ou salão (Fig.13) foi destituída de sua ambientação original e abriga hoje a coleção de peças orientais do Museu. Os painéis, em monocromia azul, são de temas que variam entre religiosos, caçadas e cenas de paisagem. Alguns pertencem ao estilo barroco, de produção joanina (à época de Dom João V) e outros possuem molduras em rococó. A pesquisa deste conjunto de painéis ainda está em fase preliminar, nem todos serão mostrados neste artigo, mas sabe-se que foram todos readaptados ao espaços de habitação e escolhidos criteriosamente por Castro Maya, por ser este o cômodo mais utilizado em suas festas e recepções.

Figura 13. Sala de Estar ou Salão atual com a coleção de arte oriental.
Foto: Leonardo Martins, Rio de Janeiro, 2013.

SALÃO ou SALA DE ESTAR

BAR

Localização dos painéis

Figura 13.1. Á esquerda, Sala de Estar ou Salão numa ocasião de festa e à direita no dia-a-dia.
Fotos: À Esquerda: ALENCAR, Vera, 1997. p. 43.
À direita: MAYA, Raymundo Ottoni, 2ª edição, 2016. p. 107.

Por terem sido encomendados para outras superfícies, muitos painéis foram separados do seu emolduramento original, para se adaptarem às paredes não muitos extensas da casa do

Açude. Segundo a investigadora Dora Alcântara, Castro Maya subdividiu séries e até mesmo algumas de suas unidades como é o caso dos painéis de caça ao veado e caça ao urso (Fig.14), que formavam um painel duplo e que foram separados. Da mesma forma se assemelha o painel de saída para a caça, o maior de todos os painéis, que por ter seus azulejos danificados e faltantes, foi totalmente destituído do seu original (Fig.15), estando sua moldura (Fig.16) no jardim encabeçando uma fonte (ALCÂNTARA, 2003).

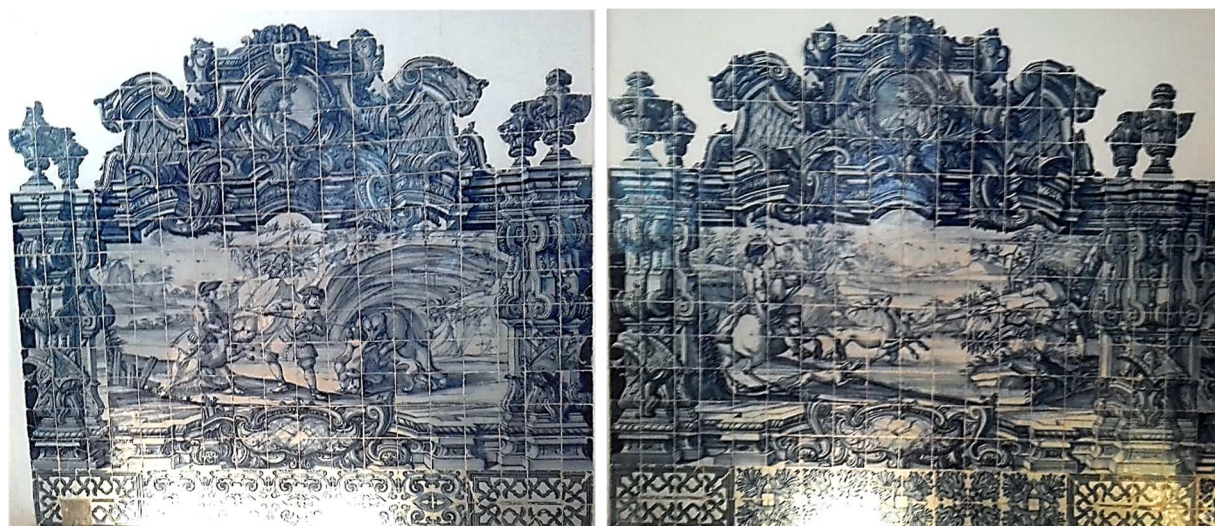



Figura 14. Cena de caça ao urso à esquerda e caça ao veado à direita.
Foto Mariana Rodrigues, Rio de Janeiro, 2017.

Figura 15. Painel saída para a caça que fica no antigo bar. Em forma de tapete com moldura não originai do painel. Foto Mariana Rodrigues, Rio de Janeiro, 2017.

Figura 16. Moldura que pertence ao painel saída para a caça.
Foto Mariana Rodrigues, Rio de Janeiro, 2017.

Localizados à esquerda e à direita da porta de entrada principal desta sala, estão também dois painéis de tema religioso. As molduras são em estilo rococó e as iconografias correspondem à crucificação de Cristo (Fig.17) e a um pedido em que o Frei João de Nossa Senhora faz ao Papa, para que seja concedido o título de Mãe dos Homens para a Senhora (Fig.18).

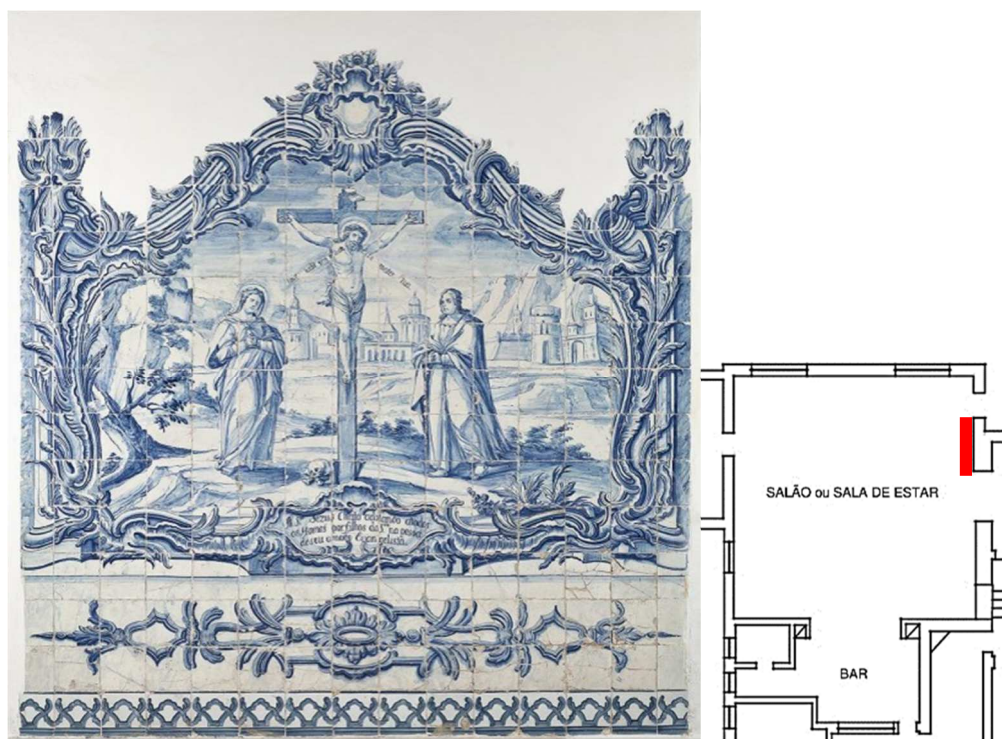



Figura 17. Tema religioso com iconografia da crucificação de Cristo.
Foto Mariana Rodrigues, Rio de Janeiro, 2017.

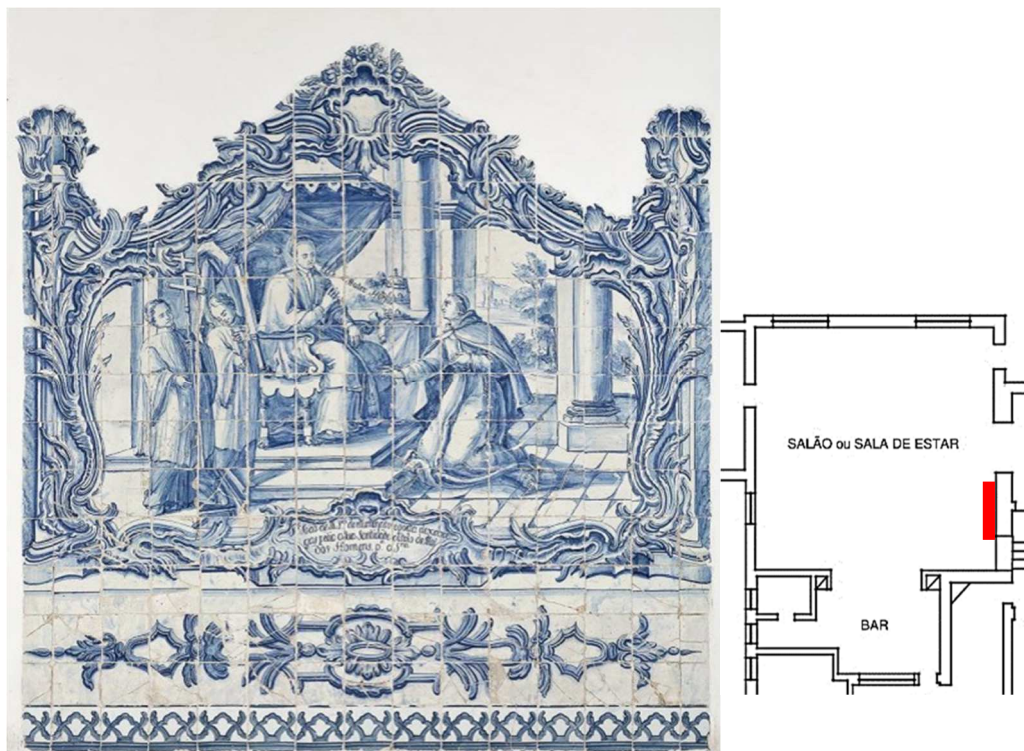



Figura 18. Tema religioso com iconografia de Frei João de Nossa Senhora e o Papa.
Foto Mariana Rodrigues, Rio de Janeiro, 2017.

A sala abriga ainda outros painéis como por exemplo o da caça ao javali (Fig.18) e, entre outros, um painel duplo com tema de paisagem que foi fracionado em 5 partes, ocupando a parede da lareira (vide Fig.13).

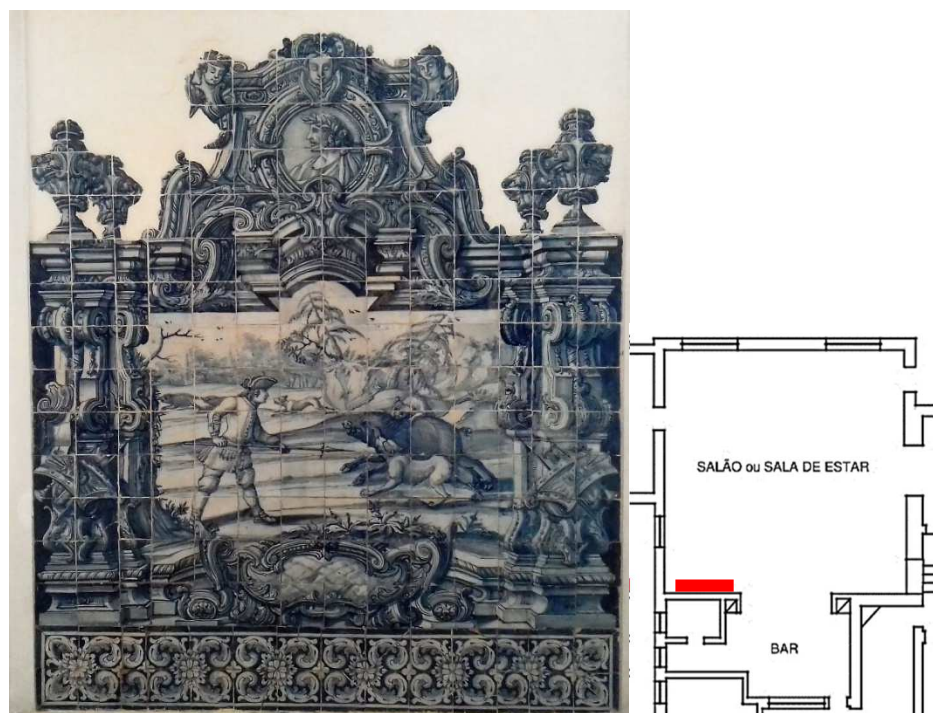



Figura 18. Cena de caça ao javali.
Foto Mariana Rodrigues, Rio de Janeiro, 2017.

Segundo Maria Alexandra Gago da Câmara (2012), um dos temas preferidos para as sala de estar e de aparato foram as caçadas, as cenas de mesa, os jogos de carta. Fazem parte de um circuito de sociabilidade, uma variante abrangente do universo dos prazeres.

A sala de jantar

Entendida como o lugar onde se come – quer em volta do caldeirão comunitário quer na mesa posta com talheres de prata – a sala de jantar foi um espaço móvel sem localização fixa nas residências até os século XVIII (ZABALBEASCOA, 2013). Após esta época, cerca da segunda metade deste século, a classe alta e a burguesia abastada começam a delimitar este espaço, que antes só existia nos palácios reais e em castelos (Figs.19 e 20). Até este espaço ser delimitado, as refeições eram feitas em espaços comuns de sociabilidade. Os talheres, por exemplo, inventados na época bizantina, só começam a ser utilizados a partir do século XVII. Mesmo nos edifícios mais importantes a *caza* ou sala de jantar não existia enquanto tal (CÂMARA, 2007).

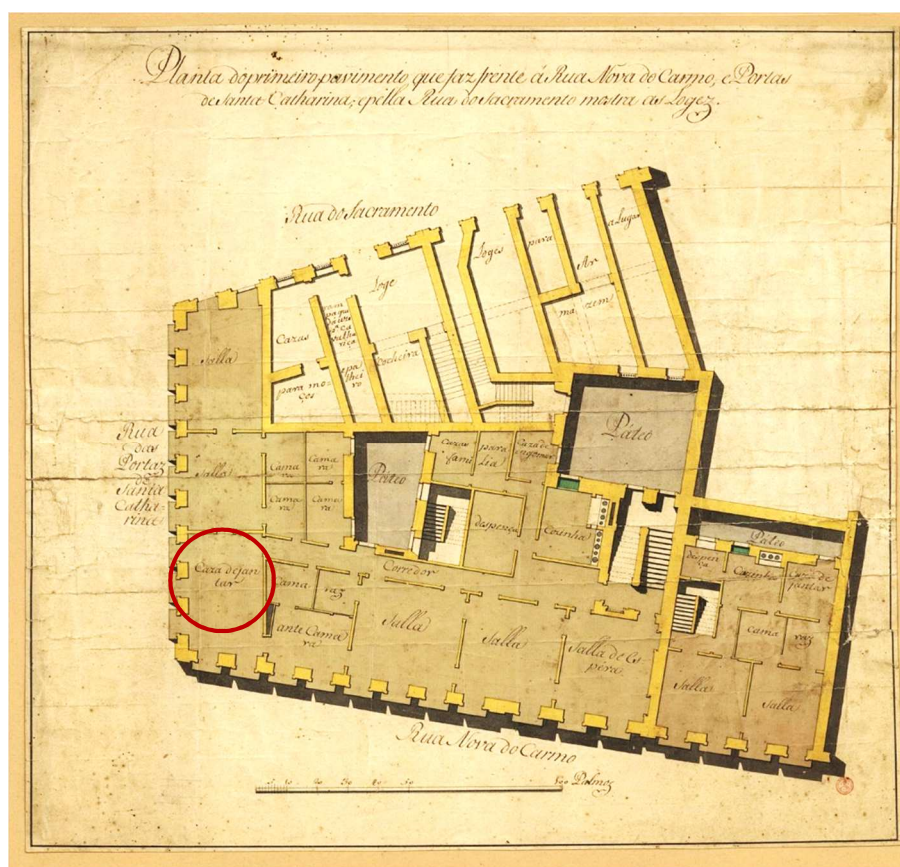



Figura 19. *Planta do Carmo, pavimento que faz frente à Rua e Portas de Santa Catarina e pella Rua do Sacramento mostra as logez.* Anónimo. 2ª metade do século XVIII, tinta-da-china e aguadas, Dim. 422x446 mm. Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal. Iconografia D. 154 A

Figura 20. Detalhe da planta anterior com o escrito: *Caza de Jantar*

A partir dessa delimitação de espaço, entra em cena a mesa central rodeada por cadeiras e um aparador para apoio às comidas, que eram servidas com mais suntuosidade e etiqueta. O surgimento da sala de jantar tem um papel fundamental no convívio social das famílias nas casas de elite, pois a partir dela, foi criado todo um aparato de serviço para compor não somente a sala enquanto espaço físico mas também as refeições.

Por ser um local de grande carga social, em termos de azulejaria, a sala de jantar recebeu painéis com estética em conformidade com o local, sempre com a preocupação da funcionalidade cenográfica de cada um, ressalta a historiadora Maria Alexandra Gago da Câmara, tudo em perfeito diálogo com os têxteis, a prataria, a porcelana e o mobiliário. Muitos já se perderam no tempo motivados pelo gosto pessoal, mudança de estilos ou mesmo da funcionalidade do cômodo.

A sala de jantar do Museu do Açude (Fig.21), possui dois painéis de azulejos em estilo rococó, recortados, policromos e com cenas de caça e galante. O primeiro painel (Fig.22) está localizado à direita da entrada principal e possui a iconografia de cena galante com jardim, músico e pajem. Já o segundo painel (Fig.23), localizado à esquerda, possui iconografia de caça.

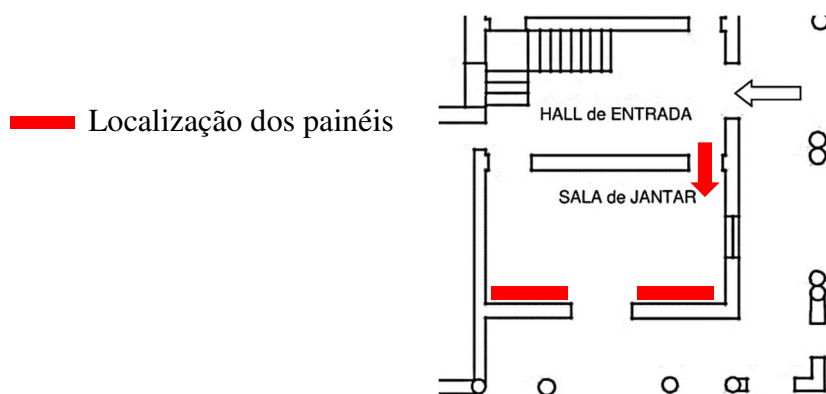



Figura 21. Sala de Jantar do Museu do Açude
Foto: Mariana Rodrigues, Rio de Janeiro, 2017.
(À direita) Figura 21.1. Sala de Jantar numa ocasião de festa.
Foto: ALENCAR, Vera, 1997. p.44.

Figura 22. Pormenor do painel com cena galante.
Foto: Mariana Rodrigues, Rio de Janeiro, 2017.

Figura 23. Pormenor do painel com cena de caça.
Foto: Mariana Rodrigues, Rio de Janeiro, 2017.

Muitas dessas pinturas foram inspiradas em gravuras até a segunda metade do século XVIII. Segundo a investigadora Dora Alcântara, a cena foi inspirada numa gravura de Watteau, famoso pintor da época e muito conhecido pelas cenas galantes. Além disso, essa iconografia era muito comum nas casas de elite além de serem consideradas cenas de distração e prazer.

As cenas de caça eram muito solicitadas pela burguesia por estarem relacionadas à realeza. A que mais era atribuída aos palácios, era a cena da caça ao veado, por ser uma atividade vinculada aos Reis.

Conclusões

Este artigo se baseia na comunicação apresentada no IV Colóquio Internacional A Casa Senhorial: Anatomia dos Interiores, como pesquisa preliminar, e tem como objetivo fomentar um novo olhar para a azulejaria portuguesa no Rio de Janeiro, não somente a azulejaria de fachada mas também a dos interiores das casas, que contam através de suas histórias os hábitos de morar de cada época.

O Museu do Açude, transformado em casa nobre no início do século XX, relata em seus espaços de habitação através da azulejaria portuguesa, uma história não somente da casa mas como também dos locais de onde vieram, da iconografia e do estilo de cada pintura. Além da relação que essa escolha do proprietário teve dos painéis com os espaços de habitação.

> O azulejo distingue-se pela sua aplicação na arquitetura, pela configuração espacial que promove, e pela adequação dos programas decorativos e iconográficos aos edifícios para os quais foram concebidos. Os projetos de azulejaria mais significativos são elaborados em consonância com os encomendadores, com o auxílio de arquitectos e outros intelectuais que constróem uma arquitectura significante, com a disposição dos temas, sacros ou profanos, de acordo com um projecto delineado (MANGUCCI, 1998)

Por fim, a pesquisa procura abordar a azulejaria portuguesa nos interiores das casas para além de sua função como revestimento, abordando os conjuntos de painéis como elemento decorativo, criando uma verdadeira conexão entre forma e função entre a arquitetura e as artes decorativas.

Referências

ALCÂNTARA, Dora. **Azulejos na coleção Castro Maya**. Rio de Janeiro: edições do Patrimônio, IPHAN, 2003.

ALCÂNTARA, Dora; MARTINS, Carlos. **Museus Castro Maya***:* Museu do Açude e Chácara do Céu. Rio de Janeiro: Ed. Agir, 1994.

ALENCAR, Vera (Org.). **Castro Maya Bibliófilo**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 2002.

BATISTA, Denise Maria da Silva. **Museus Castro Maya***:* de coleção privada a museu público. UNIRIO/MAST, Rio de Janeiro, 2012. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio). Universidade Federal do Rio de Janeiro, MAST. Disponível em http://ppg-pmus.mast.br/dissertacoes/denise_maria_da_silva_batista.pdf >. Acesso em 10 jan. 2017.

BANDEIRA, Julio. **Solar de Monjope**. Rio de Janeiro: Ed. Reler, 2008.

CÂMARA, Maria Alexandra. T. G. **Habitar o espaço barroco**: o azulejo e os ambientes. In: *O Barroco em Portugal e no Brasil*. Vários autores. Braga: Ed. Esmai, 2012. p. 689 – 701.

CÂMARA, Maria Alexandra T. G. **Azulejaria do século XVIII***:* espaço Lúdico e Decoração na Arquitectura Civil de Lisboa. Porto: Civilização Ed., 2007.

CÂMARA, Maria Alexandra T. G. O azulejo na construção dos ambientes decorativos nos séculos XVII e XVIII. In **Matrizes da investigação em Artes Decorativas V**. Direção Gonçalo Vasconcelos e Sousa. Porto: Universidade Católica Editora, 2013.

CARVALHO, Rosário Salema. **A pintura do azulejo em Portugal** *[1675-1725]:* autorias e biografias - um novo paradigma. Lisboa, 2012. Tese (Doutorado em História da Arte) - Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa. Disponível em < http://hdl.handle.net/10451/6527>. Acesso em 25 jun. 2017.

CARVALHO, Rosário Salema; SILVA, Manoel Libório. **Azulejo em Braga**: o largo tempo do barroco. Lisboa: Ed. Vila Nova de Famalicão, 2016.

CORREIA, Ana Paula Rebello. **Iconografias nos revestimentos de azulejos da casa senhorial no século XVIII em Lisboa**. In Casas Senhoriais Rio-Lisboa e seus interiores. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, Lisboa: IHA-FSCH-UNL / CEAD-ESAD-FRESS, 2013-2014, pp 155 – 174.

HERKENHOFF, Paulo. **Museus Castro Maya**. Rio de Janeiro: Ed. Banco Safra, 1996

KESSEL, Carlos. **Arquitetura Neocolonial no Brasil, entre o pastiche e a modernidade**. Rio de Janeiro: Ed. Jauá, 2008.

MANGUCCI, Celso António; CALADO, Rafael Salinas; FERREIRA, Paula; PINTO, Luís Fernandes. **O revestimento cerâmico na arquitectura em Portugal**. Lisboa: Ed. Estar, 1998

MECO, José. **Azulejaria Portuguesa**. Lisboa: Ed. Bertrand, 1985.

SIQUEIRA, Vera Beatriz. **Castro Maya Anfitrião**. Rio de Janeiro: Ed. Agir, 2000.

SIQUEIRA, Vera Beatriz. **Coleção Castro Maya** – estilo e instituição. Instituto de Artes da UERJ. Disponível em <http://anpap.org.br/anais/2007/2007/artigos/004.pdf>. Acesso em 10 de abril de 2017.

ZABALBEASCOA, Anatxu. **Tudo sobre a casa**. São Paulo: Ed. Gustavo Gilli, 2013.

IV Colóquio Internacional
A Casa Senhorial: Anatomia dos Interiores

7, 8 e 9 de junho de 2017

Universidade Federal de Pelotas - Pelotas - RS - Brasil

O *IV Colóquio Internacional A Casa Senhorial: Anatomia dos Interiores* é uma reunião científica de pesquisadores, aberta aos estudiosos de todo mundo, para compartilhar e confrontar pesquisas acerca dos ambientes internos dos casarões residenciais edificados para as classes dominantes às moradias de estratos médios da população, desde o século XVII ao início do XX. Os seminários anteriores foram realizados em Lisboa (2014), Rio de Janeiro (2015) e no Porto (2016).

APOIO

REALIZAÇÃO